Studii de muzicologie

VII-214
1989

VOL. VIII

Studii de muzicologie

Vol. VIII

Scanned with OKEN Scanner

Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii

Înregistrînd cu sensibilitate și emoție starea de spirit creator care a cuprins în acest moment întreaga țară, înțelegem mai adînc, mai cuprinzător ca oricînd, sensurile constructive ale politicii interne și externe ale Partidului Comunist Român, înțelepciunea și forța de conducere în realizarea programului de dezvoltare economică, socială și culturală, de ridicare a României Socialiste pe trepte tot mai înalte de progres și civilizație.

În procesul de construire a unei orînduiri sociale superioare, aplicînd ferm principiile eticii și echității socialiste, s-a făurit unitatea morală și politică a poporului în jurul partidului. În economie, în viața socială, în cultură au avut loc însemnate prefaceri. Ridicarea nivelului politico-ideologic, formarea unei concepții clare marxist-leniniste despre viață, despre lume, reprezintă rezultatele unor strădanii susținute lucid și cu fermitate. Eforturile de valorificare superioară a tuturor resurselor materiale și spirituale ale poporului nostru se văd astăzi încununate de succes. Parte integrantă a procesului revoluționar de construire a noii societăți — crearea unui profil moral nou al omului — reprezintă de asemenea un obiectiv de cea mai mare însemnătate al politicii partidului.

„Alături de realizările ce au îmbogățit și înfrumusețat chipul patriei, înfăptuirea cea mai mare, cea mai de preț este făurirea omului nou, a conștiinței înaintate a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor" ...și mai departe, în concluzie, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, amintea oamenilor de artă și cultură cu ocazia întîlnirii din februarie 1971 : „Sufletul omului nou, conștiința lui deschid artistului un orizont nelimitat de investigație".

Scanned with OKEN Scanner

Pornind, în orientarea întregii sale activități de creație, de difuzare a muzicii românești în țară și peste hotare și de educație muzicală a maselor, de la principiile cuprinse în documentele Congresului al X-lea, în propunerile secretarului general al partidului și în documentele Plenarei Comitetului Central din noiembrie 1971, Uniunea compozitorilor și-a intensificat, în primul rînd, eforturile pentru apropierea continuă a creației muzicale de cerințele spirituale ale societății noastre socialiste.

În acest sens, toate străduințile au fost depuse pentru ca în centrul atenției tuturor compozitorilor să se afle în special acele genuri muzicale, capabile să educe conștiințele în spiritul înaltelor idealuri patriotice și umaniste ale socialismului. Ne referim la operă, operetă și balet, genuri de largă audiență și de puternică vibrație, capabile să transmită un bogat mesaj actual, la oratoriu și cantată, legate de tematica eroică, pătrunse de patos revoluționar, la simfonia cu program, la cîntecul cu conținut patriotic și mobilizator, la muzica ușoară purtînd un nobil mesaj etic, — la o creație muzicală destinată oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, țărănimii, tineretului, ostașilor.

Pe șantierul de creație au fost terminate și se află în plin proces de realizare lucrări inspirate din lupta poporului condus de partid, pentru edificarea societății socialiste. Dorim ca din planul de creație care solicită talentul și măiestria compozitorilor din toată țara, cît mai multe lucrări valoroase să îmbogățească stagiunile viitoare de spectacole și concerte, răspunzînd cerințelor îndreptățite ale iubitorilor de frumos.

Din necesitatea adîncirii problemelor legate de documentele amintite, în vederea sprijinirii muncii de creație și a orientării compozitorilor, au fost organizate dezbateri în sînul Uniunii. Discuțiile angajate în cenaclurile săptămînale ca și în plenarele secțiilor au subliniat, de asemenea, îndatoririle creației noastre actuale, sarcinile ei prezente și de viitor, precum și responsabilitatea social-patriotică a membrilor Uniunii și atașamentul lor statornic la opera de înfăptuire a politicii interne și externe a partidului.

În toate acțiunile care privesc realizarea planurilor de creație, colaborarea cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cu Comitetul pentru Radio și Televiziune, cu Uniunea Tineretului Comunist, cu

Scanned with OKEN Scanner

Organizația Națională a Pionierilor, cu Uniunea Generală a Sindicatelor din România, cu Ministerul Forțelor Armate, cu comitetele județene pentru cultură și educație socialistă dă rezultate din ce în ce mai satisfăcătoare.

Aportul adus de membrii Uniunii noastre, atît din București cît și din filiale și cenacle, la sprijinirea activității instituțiilor muzicale, a organizațiilor culturale de masă, a școlilor de muzică, a ansamblurilor artistice de profesioniști și de amatori se dovedește util, atît pentru acești factori ai vieții noastre culturale, cît și pentru compozitori și muzicologi înșiși. Compozitorii sînt hotărîți să facă totul pentru a dezvolta aceste legături, punînd la dispoziția tuturor priceperea, experiența și străduințile lor entuziaste, pentru intensificarea interesului și a dragostei publicului larg, față de nobila artă a sunetelor.

Alături de compozitori, muzicologii și-au consacrat străduințile în cinstea celei de a 25-a aniversări a proclamării Republicii, pentru realizarea unor lucrări care să înfățișeze dezvoltarea culturii muzicale din patria noastră iar Editura muzicală a Uniunii compozitorilor a înscris în planul de apariție lucrări de estetică, de istorie, cu caracter didactic educativ, de popularizare și inițiere.

Urmînd o veche tradiție, Uniunea compozitorilor și-a intensificat în ultima vreme acțiunile pentru cunoașterea vieții, activității, preocupărilor și năzuințelor maselor. În acest scop, membrii Uniunii au vizitat un număr de întreprinderi, șantiere, cooperative agricole de producție și instituții de cultură din București și din țară. Cu acest prilej au fost organizate concerte, audiții și dialoguri cu oamenii muncii. Trebuie să subliniem importanța deosebită a acestor întîlniri care, pe lîngă o cunoaștere mai adîncă și o prețuire reciprocă, absolut necesare tuturor, angajează creația nouă pe drumul sănătos al artei umanist-socialiste.

Oriunde prezența membrilor Uniunii compozitorilor devine utilă în procesul de formare a conștiinței socialiste, considerăm drept o datorie de onoare să intervenim, convinși că prin aceasta, contribuția noastră, oricît ar părea uneori de modestă, își are importanța ei. Acest lucru face ca membrii Uniunii să fie prezenți activ aproape în toate manifestările muzicale cu caracter de masă, din întreaga țară.

Scanned with OKEN Scanner

În scopul difuzării și popularizării muzicii românești în țară și peste hotare, împreună cu instituțiile de resort, au fost depuse eforturi susținute. În această privință, însă, trebuie să arătăm că problema principală se concentrează în jurul relației dintre arta pe care o slujim și public. Mai mult ca oricînd, ne dăm seama că, pentru ca mesajul artei noastre să devină eficient, este nevoie de legătura permanentă, nemijlocită și sistematic întreținută între opera de artă și cei cărora le este destinată. În ultima vreme se discută, nu numai la noi, dar și în toată lumea, despre prezența publicului în sălile de spectacole și de concerte. Cu această ocazie vreau să subliniez un lucru: pentru rezolvarea acestei probleme vitale a vieții spirituale a omului contemporan, este necesară coordonarea eforturilor și responsabilităților care incumbă tuturor instituțiilor culturale și educative.

În contextul dezvoltării impetuoase a României de azi în toate domeniile de activitate, problemele culturii și artei ocupă un loc important. Construim o viață nouă cu brațele, cu mintea și cu inima. Nu a rămas aproape nici un colț din țară în care să nu fi pătruns binefacerile culturii și artei. Procesul de transformare a societății și de profilare a omului nou se desfășoară pe planuri multiple. Arta este chemată să contribuie prin forța ei de influențare directă asupra sufletului omenesc, la susținerea și desăvîrșirea procesului de educație a maselor largi.

Eforturile Uniunii compozitorilor se înscriu cu rosturile lor în cadrul realizărilor și avîntului general care transformă zi de zi România în țara către care se îndreaptă toate gîndurile bune, toate nădejdile, tot optimismul și certitudinile vieții noastre.

ION DUMITRESCU

Președintele Uniunii compozitorilor

Scanned with OKEN Scanner

Dr. VASILE TOMESCU

Contribuţii la portretul unui „Homo musicus" contemporan

Scanned with OKEN Scanner

În multiplicitatea de planuri prin care se manifestă fenomenul cultural-artistic în cadrul vieții spirituale de ansamblu a națiunii noastre, muzica reprezintă o dimensiune caracteristică, o modalitate definitorie, străveche și nouă, de tălmăcire a concepției de viață, a gîndirii și sensibilității ce ne sînt proprii. Credința în virtuțile artei sunetelor de a se identifica cu ființa națională a poporului român, de a face să se audă în istoria și geografia lumii glasul acestuia, a inspirat pe creatorii și purtătorii de balade și doine, de hore și bocete, pe rapsozii care cîntau cu patos războaiele de apărare purtate de Mircea cel Bătrîn și de Ștefan cel Mare și dădeau strălucire alaiului triumfal al lui Mihai Viteazul, consfințire dintîi a Unirii, pe eroii cîntecelor Doftanei, pe artiștii anonimi și pe muzicienii de geniu. Splendida însoțire a sunetului transfigurat muzical cu cuvîntul în care se dăltuiește ideea, cu dansul și cu tot ritualul născut ca simbol al vieții în cadrul nedespărțitului sincretism folcloric înscrie muzica printre valorile fundamentale pe care se ridică edificiul culturii, și face din ea o expresie însăși a culturii și a istoriei. Cîntecul este istoria transmisă oral a poporului nostru, iar muzica, în tot ceea ce are ea mai profund și mai desăvîrșit, este o parte din sufletul, din viața acestui popor.

Exponenți de seamă ai culturii românești au pătruns și relevat cu elocință rostul înalt al muzicii în viața națiunii, în lupta acesteia pentru propășire. Ei au dezvăluit alături de valențele etnografice cu totul originale ale acestei arte, implicațiile ideologice și politice, semnificațiile sale istorice și culturale profunde. „A studia caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale" milita patriotic Vasile Alecsandri, iar George Enescu împărtășea aceste gînduri devenite proverb : „Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor". Letopisețul culturii cuprinde unele pagini în care mari deschizători de drumuri, spirite clarvăzătoare, au pus în lumină frumusețile muzicii naționale, prezența ei în viața zilnică și în momentele hotărîtoare ale istoriei, semnificația ei privind obîrșia, unitatea și continuitatea națiunii române. Strălucite însemnări datorăm în acest sens bătrînilor cronicari, umanistului muzician erudit Dimitrie Cantemir, vrednicului și istețului Anton Pann, înflăcăratului Macarie, primului romancier și critic muzical Nicolae Filimon, marelui patriot Nicolae Bălcescu, oamenilor de seamă ai lite-

Scanned with OKEN Scanner

raturii, poeziei și teatrului, ca Cezar Bolliac, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Mihail Sadoveanu, etnografului Theodor Burada, oamenilor de litere din epoca modernă și contemporană ca Tudor Arghezi și George Călinescu, istoricilor Nicolae Iorga, Alexandru Xenopol, Vasile Pîrvan. Istoria culturii muzicale românești se mîndrește să moștenească însemnări făcute cu dăruire patriotică și cu pătrundere de inițiat în cultura poporului pe care le cuprind lucrări ca *De neamul Moldovenilor* de Miron Costin, *Descrierea Moldovei* de Cantemir, *Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul* de Bălcescu, alte exegeze clasice și moderne ale trecutului patriei noastre și ale culturii naționale. De-a lungul acestora, muzica apare îngemănată cu firea însăși a natiei, cu lupta împotriva asupririi feudale, cu lupta antiotomană, cu răscoala lui Tudor si cu revoluția pașoptistă, cu lupta pentru Unire și cu războiul pentru Independență, cu lupta pentru desăvîrsirea independentei si unității naționale, pentru înlăturarea opresiunii sociale și pentru doborîrea fascismului. Cît de vibrante sînt laudele pe care Iorga le-a adus în țară si în străinătate muzicii naționale cu fundament folcloric, comorilor de artă antică și bizantină pe care le mostenim de la strămosi, miscării corale si promotorilor ei de la Musicescu si D. G. Kiriac la Gheorghe Dima, la Vidu și Tiberiu Brediceanu, rolului patriotic si militant îndeplinit de aceștia. Ce nobilă elocventă ne dezvăluie astăzi pretuirea adusă de bardul de la Mircești autorilor de melodii patriotice și vodevilurilor pe textele sale : „Eu am existat pentru neamul românesc numai din ziua cînd stihurile mele au sunat sub arcusul lui Flechtenmacher“ sau de gigantul eposului românesc, Mihail Sadoveanu, atunci cînd găseste potrivit să spună despre modesta primă operetă autohtonă : „*Baba Hîrca*“ desi va fi avut unele scăderi, rămîne însă ceva desprins din ceea ce alcătuiește patrimoniul nostru national. Această lucrare ne dă învățămînt că numai ceea ce are rădăcini în fondul sufletului nostru național are rost de existență și valoare durabilă“. Cît de patetică se revelează astăzi cititorului corespondența lui Alexandru Vlăhuță cu D. G. Kiriac ! Cît de strălucit este elogiul adus celui mai mare muzician român de Nicolae Iorga, A. D. Xenopol, Tudor Arghezi, George Călinescu, Tudor Vianu ! Cît de vii și bogate sînt referințele privitoare la trecutul muzicii naționale în scrierile lui Ion Heliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, V. A. Urechia, Ion Ghica, Dimitrie Olănescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, în studii de estetică ale lui Lucian Blaga, George Călinescu, Tudor Vianu, în eseuri de psihologie muzicală ale savantului Dr. George Marinescu. Revistele de istorie și de literatură, așezăminte de cultură, societăți literar-artistice de la cele întemeiate de Gheorghe Asachi, I. H. Rădulescu, de la transilvăneana ASTRA la Ateneul Român, situa muzica la locul cuvenit în acțiunile de popularizare în rîndul marelui public, a valorilor culturii naționale. În lipsa oricărui sprijin al oficialităților vechii orînduiri, muzica trăia în conștiința intelectualității românești, a publicului larg, a tineretului școlăresc, împlinindu-și astfel menirea de componentă a spiritualității naționale, de instrument al educației patriotice și moral-estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Dar vremurile s-au schimbat și, odată cu ele, destinul artei în societate. În republica noastră socialistă, muzica și muzicienii împlinesc o însemnată funcție educativ-militantă, bucurîndu-se de prețuirea înaltă care se acordă tuturor valorilor culturale și artistice. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., în cuvîntul rostit cu prilejul Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968 : „Muzicii românești îi revine înalta menire de a purta în lume solia idealurilor de muncă și creație pașnică ale poporului nostru, de a face cunoscute aspirațiile sale spre progres și civilizație". Pe acest drum, cultura noastră muzicală, creația, arta interpretativă, activitatea de educație muzicală, cercetările în domeniul teoretic-muzical au realizat într-un sfert de secol izbînzi consfințite pe plan național și mondial, care continuă cu cinste marile înfăptuiri ale trecutului.

Eficiența educativă, militantă a scrierilor despre muzică — fie că acestea aparțin muzicienilor, fie că se datoresc altor oameni de cultură — reprezintă astăzi nu numai un deziderat, o calitate, ci însăși rațiunea de a fi, motivarea lor specifică în planul de valori spirituale socialmente confirmate. Propriu-zis, orice contribuție în acest domeniu, de la *abc*-ul muzicii, pînă la tratatul de contrapunct sau de orchestrație, de la cronica curentă de concert și spectacol pînă la eseul estetic și muzicologic complex, de la referințele cuprinse în lucrări bibliografice privind dezvoltarea culturii pînă la cele aflate în tratatele de istorie națională, trebuie să educe în această direcție, să formeze, să determine un progres în conștiința muzicală a cititorului. Dar dacă literatura muzicală de specialitate are ca scop esențial inițierea și perfecționarea *în profesia artei sunetelor,* cartea și articolul despre muzică, referințele la domeniul ei incluse într-un context cultural mai larg se adresează *tuturor iubitorilor acestei arte,* urmărind chiar să sporească numărul lor printr-o pledoarie accesibilă, pasionantă, convingătoare. Diferențiate deci ca finalitate, răspunzînd cerințelor atît de stratificate proprii unui *„homo musicus"* contemporan, ambele tărîmuri de activitate solicită deopotrivă un aport original, ingeniozitate, sensibilitate, spirit de dăruire, știință în elaborarea materiei, fie că aceasta dezvăluie aspecte ale unei opere inedite, ale unei viziuni artistice sau tehnici muzicale noi, fie că tălmăcește publicului larg valori consacrate de tradiție ori elemente fundamentale ale discursului muzical.

Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor a oferit cititorilor multe cărți cu caracter educativ-muzical, contribuție la care se adaugă aceea adusă de Editura didactică, Editura „Meridiane", Albatros și altele, de Radioteleviziune prin ciclurile de emisiuni educative, de Electrecord prin discurile cu conținut asemănător. În felul acesta, repertoriul tematic, lista de autori, orizontul opiniilor și modalităților de tratare au putut fi din ce în ce mai bogate, mai diverse și mai interesante.

De la abecedarul muzical, îndemn și îndrumător pentru tot melomanul, *Cîntăm pe note* de I. D. Vicol, pînă la pătrunzătoarea exegeză a muzicii lui Bach, Beethoven, Debussy sau Enescu întreprinsă de S. Toduță, T. Ciortea, W. Berger sau Șt. Niculescu, cartea, studiul de

Scanned with OKEN Scanner

muzicologie, cuvîntul rostit la Radio şi Televiziune sau imprimat pe disc se dovedesc educative în măsura în care, cum zicea Enescu, pornesc din inimă şi se adresează inimii.

Cunoaşterea valorilor muzicii româneşti este mijlocită prin lucrări monografice şi lexicografice, prin sinteze de Zeno Vancea, Romeo Ghircoiaşiu, Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Ciobanu, Petre Brâncuşi, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, Liviu Rusu, Doru Popovici, Nicolae Călinoiu, Viorel Cosma, George Sbârcea, Nicolae Parocescu, Nicolae Rădulescu, Grigore Bărgăuanu, Ana Frost. Reliefării marilor etape ale muzicii universale, călăuzirii iubitorilor creaţiei simfonice, de operă şi balet, de muzică de cameră le sînt consacrate pagini semnate de Eugen Pricope, Romeo Alexandrescu, Theodor Bălan, Radu Gheciu, Ada Brumaru, Vasile Cristian, Alexandru Leahu, Edgar Elian, Titus Moisescu, Gr. Constantinescu, I. Sava, Radu Stan, Mircea Ştefănescu, Iancu Dumitrescu. Cercetări sistematice asupra melodiei, ritmului polifoniei au fost întreprinse de Liviu Comes, Victor Giuleanu, Max Eisikovits, iar evoluţia marilor forme ale muzicii este reliefată în lucrări de Dumitru Bughici.

Îmbogăţind tradiţia gînditorilor noştri despre muzică, Pascal Bentoiu, şi — pe plan estetic — Petre Apostol şi George Bălan — au formulat probleme cardinale ale artei sonore, din timpurile noastre. Efortul în domeniul cărţii educativ-muzicale se împlineşte cu acela conţinut în ciclul de emisiuni radiofonice „Muzica de-a lungul veacurilor", în prezentările de discuri cuprinzînd antologia muzicii universale şi a creaţiei folclorice româneşti, în studii şi cronici apărute în ziare şi reviste. Multe din aceste strădanii, datorate lui A. Hoffman, Gh. Firca, P. Codreanu, V. Donose, Th. Drăgulescu, M. Moldovan, S. Oţeanu, A. Albescu, L. Vartolomei îşi legitimează preţuirea tocmai pentru că vin în întîmpinarea acţiunilor de educaţie muzicală, desfăşurată în sala de concert şi spectacol, în studiouri de radio şi televiziune — printre care cea mai proeminentă este desigur „Cîntare patriei", — avînd ca nobil scop cultivarea muzicalităţii maselor.

Subliniind aceste frumoase rezultate ale operei de educaţie muzicală prin mijloacele literaturii de gen, socotim totodată de datoria noastră să atragem atenţia asupra unor stăruitoare neîmpliniri. Avem în vedere, în primul rînd, absenţa aproape totală a dezbaterilor şi popularizării în rîndul publicului larg a unor categorii fundamentale privind conţinutul şi structura muzicii contemporane, raportul însuşi dintre „modern" şi „contemporan", dintre artă şi „antiartă", dintre datele permanente ale tradiţiei şi trăsăturile reale şi complexe ale avangardei, dintre inedit şi accesibil, dintre caracterul naţional şi universalitatea artei. Lipsesc în mod dăunător studiul şi orientarea sociologică a fenomenului muzical, în special cu privire la viaţa artistică a satului, a tineretului şi studenţilor, a ostaşilor, cu privire la activitatea din cluburi şi case de cultură, din cercurile de prieteni ai muzicii, cu privire la aportul educativ al muzicii în şcoala de cultură generală. O carenţă din păcate veche la noi este abordarea diletantă sau pur şi simplu ignorarea în cronica muzicală a aspectelor atît de vii şi inte-

Scanned with OKEN Scanner

resante prin larga lor sferă de desfășurare, proprii muzicii ușoare românești și de peste hotare, spectacolului satiric-muzical, muzicii practicate în baruri și restaurante, în stațiunile de odihnă, în grădinile publice. Persistă rezultatele nesatisfăcătoare ale presei de resort în ce privește sprijinirea vieții muzicale din diferite centre ale țării, oglindirea mișcării corale, a activității ansamblurilor de cîntece și dansuri. Atenția atît de largă de care se bucură concertele-lecții susținute de L. Bernstein în ciclul prezentat de Televiziunea noastră arată cît de necesară și rodnică este învestirea adevăratei măiestrii în munca de inițiere a maselor în tainele frumosului. De atunci, fiecare muzician meditează, credem, asupra lucrurilor pe care trebuie să le facem pentru ca o carte de muzică destinată elevilor, un curs universitar despre una sau alta dintre disciplinele muzicii, o lucrare de popularizare în acest domeniu să se afle în librării, pentru ca filme și discuri de educație muzicală să apară cît mai multe și cît mai bune.

Cu puține excepții, cum sînt de exemplu lucrarea *Imagine și sens* de P. Bentoiu, de remarcabilă densitate a ideilor și claritate a atitudinii, *Studii și eseuri* de Z. Vancea și W. Berger, A. Vieru, A. Stroe, D. Popovici, muzicologia și critica muzicală abordează fenomenul creației și vieții muzicale mai mult analitic decît sintetic și urmărind mai mult un scop explicativ, descriptiv, decît unul militant, pledant. Ca modalități frecvente ale scrierilor despre muzică se relevă fie însemnarea muzicală diletantă, concesivă sau umbrită de prejudecăți care ignoră natura specifică a artei, fie, la polul aparent opus, apologia criptică, inițiatică din reviste sau volume de specialitate muzicologică. Lipsesc în schimb tocmai acele „momente muzicale", modele de scriere despre muzică, prin care un Mihail Jora, un George Breazul, un Constantin Brăiloiu sau un Alfred Alessandrescu spuneau odinioară lucrurilor pe nume, fie acestea plăcute sau nu, avînd însă întotdeauna rezonanța militant-educativă pe care o conferă rostirea simplă și fermă a adevărului. Fără orizont teoretic, fără finalitate social-educativă, fără angajamentul profund al opiniei în contemporaneitatea noastră estetică, articole, cronici (uneori rubrici în desfășurare), cărți de muzică și despre muzică, departe de a ilustra diversitatea contribuțiilor în acest domeniu, diversitatea convingerilor estetice își știrbesc din proprie personalitate și-și micșorează importanța în planul culturii și artei naționale. Există unele pledoarii pentru nou, al căror avînt se frînge prin faptul însuși că fac în realitate abstracție de noul *în esența lui*, care este legătura muzicii cu viața oamenilor de azi, cu cerințele spirituale ale națiunii noastre socialiste. Aprecierea socialmente convingătoare a înnoirilor din lumea muzicii, sensibilizarea activă a publicului larg față de valorile artei contemporane implică în primul rînd aprecierea modului în care muzicienii exprimă în opera lor, cu vigoarea gîndirii și tehnicilor inedite, idealurile umaniste și patriotice ale timpului nostru. Pe acest drum, atributul de interesant, de instructiv al contribuției teoretice-muzicale devine cu adevărat un atribut educativ, formativ, iar această contribuție capătă eficiență în ridicarea vieții spirituale a maselor și în sprijinirea progresului însuși al muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă deci, cu toate neajunsurile arătate, în cadrul ei propriu-zis de afirmare — activitatea de concerte și spectacole, emisiuni de radio și televiziune, tipar, disc, învățămînt — cultura muzicală se bucură de o atenție corespunzătoare valorilor și preocupărilor sale, prezența ei a început în vremea din urmă să fie luată în seamă și în sinteze istorice și cultural-artistice de primă importanță, deși în această privință mai este încă foarte mult de făcut. Fenomenul muzical este în unele cazuri omis sau considerat într-un mod atît de schematic și de succint în lucrări de istorie generală, în eseuri estetice și în lucrări de bibliografie încît nu izbutește să se impună atenției cititorilor. Nu am putea explica aceasta prin necuprinderea în principiu, în respectivele lucrări, a fenomenului artistic, întrucît alte domenii ale acestuia sînt viu reprezentate. În alte lucrări privind istoria națională sau istoria culturii naționale fenomenul muzical nu lipsește, dar viziunea în care este înfățișat dovedește fie diletantism, fie unilateralitate, subiectivism, neajunsuri care au de fapt aceeași sursă și aceleași rezultate. Fără îndoială, această stare de lucruri se explică prin lipsa de informare vădită de acei autori cărora le revine elaborarea capitolelor privind cultura muzicală. Muzicologii de specialitate nu sînt solicitați, sau cînd aceasta se întîmplă, din contribuțiile oferite de ei nu ajung în volumele publicate decît date sporadice și cu totul ineficiente. Alteori, prin felul în care ei înșiși tratează problemele de ansamblu ale evoluției culturii noastre muzicale sugerează opinii exclusiviste, unilaterale colegilor din domeniul propriu-zis al istoriei. Este oare posibil ca din lucrări de importanță capitală pentru înțelegerea culturii și civilizației noastre să lipsească momente și monumente ale artei folclorice, activitatea instituțiilor muzicale, a interpreților, valori ale cîntecului de mase, muzicii ușoare, operetei, valori ale creației în genurile complexe în fazele în care s-a fundamentat muzica națională, valori ale științei muzicale românești reprezentată prin savanți de reputație mondială ? Este posibil să fie omisă contribuția la însuflețirea maselor în etape cruciale ale istoriei patriei ? Se poate concepe, ca în numele libertății de opinie a unui autor, înfățișarea într-o oglindă sfărîmată a chipului atît de luminos pe care-l are cultura muzicală românească din trecut și de azi ? Iată întrebări care ne angajează, iată probleme care ne solicită concursul, iată situații care se cer grabnic și eficient îndreptate, adevăruri care se cer convingător și profund restabilite. Trebuie să formăm conștiința tinerelor generații în spiritul dragostei pentru muzica națională, să impunem posterității valorile adevărate în acest domeniu, să arătăm iubitorilor artei din țară și de peste hotare, preocupările, izbînzile muzicii românești din trecut și de azi. Cu atît mai mult cu cît arta sunetelor, prin capacitatea de a fi înțeleasă pe plan universal constituie o foarte dinamică și elocventă solie a spiritualității românești.

Efortul de asimilare a marilor experiențe muzicale ale timpului, ca de exemplu simfonismul de sinteză clasică și romantică, principiile înnoitoare ale școlilor naționale și ale impresionismului, împletit cu strădania de descoperire și valorificarea resurselor melosului folcloric avea la bază credința nestrămutată în virtuțile social-educative ale mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicii. Astfel, orientarea către principiile şcolii noastre muzicale moderne constituie un proces logic şi istoric, de afirmare a însăşi ideii că muzica este o componentă a conştiinţei sociale a poporului român, o cale de comunicare între spiritualitatea naţiunii noastre şi cultura universală.

Împreună cu Enescu, muzicieni ca Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Zeno Vancea au ridicat în primele decenii ale veacului muzica românească la înălţimea artei europene avînd ca principiu călăuzitor raportul profund dintre aspiraţiile naţiunii şi propriile lor idealuri creatoare. Ideile de bază ale acestei importante etape ale muzicii româneşti au fost formulate în strînsă legătură cu experienţa de culegere şi studiere a folclorului din regiuni reprezentative, iniţiată de Breazul şi Brăiloiu ; colaborarea acestora cu profesorul D. Gusti a pus bazele sociologiei muzicale româneşti. „Urmăresc aşezarea acestei nesocotite pietre, cîntecul popular, în capul unghiului", preciza G. Breazul cerînd cercetării folclorice ca, sprijinindu-se pe principiile ştiinţelor sociologice, să „dovedească natura lor socială, reflectarea existenţei sociale, creaţia artistică datorită însuşi poporului în care se oglindeşte viaţa sa, munca sa, lupta pentru mai bine". De notat faptul că G. Breazul extinde metoda cercetării sociologice dincolo de faptul folcloric cuprinzînd fenomenul muzical de ansamblu şi interpretînd în acest spirit categorii esenţiale ale muzicii : „Nu numai forma ci şi fondul operei de artă sînt în stricte raporturi de determinare faţă de temperatura spirituală a societăţii în care se produce opera de artă. Autonomă în aparenţă, opera de artă este produs prin excelenţă social". Afirmînd că „sensibilitatea muzicală va rămîne de nepătruns fără cunoaşterea realităţii sociale", Constantin Brăiloiu distinge în cercetarea fenomenului muzical o adevărată ştiinţă bazată pe analiză, „o nouă filosofie de tip antic, o nouă ştiinţă a ştiinţelor, care îmbrăţişează prin cadrul său totalitatea cunoştinţelor : sociologia". În numele acestei noi ştiinţe într-o perioadă cînd educaţia muzicală nu putea deveni o problemă de stat ci doar un ideal al naţiunii, muzicienii noştri au militat pentru valorificarea comorilor artei populare, au combătut aspectele esteticilor înguste, desprinse de realităţile sociale.

Excepţionalul dinamism al vieţii muzicale româneşti contemporane care se bucură de prestigiu pînă departe de hotarele ţării, marea răspundere a actului artistic în societatea noastră socialistă creează noi dimensiuni ştiinţei sociologice cu aplicaţii la fenomenul muzical. Diversificarea fără precedent a căutărilor artistice individuale, a domeniilor de investigaţie personală, raporturile noi dintre activitatea creatoare şi cea interpretativă, pătrunderea elementelor tehnice şi a datelor ştiinţelor abstracte în gîndirea şi practica muzicală determină o privire corespunzătoare a activităţii compozitorilor, a vieţii de concert şi de spectacol, într-un cuvînt al acelei *res publica* reprezentînd valori şi eforturi spirituale şi materiale cu o largă finalizare etică şi estetică. Mai mult ca oricînd trebuie să studiem astăzi rezultatul strădaniilor artistice, modul de influenţare a muzicii asupra spiritualităţii contemporanilor. Du-

483.715

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ IAŞI GH. ASACHI

Radiodifuziunea Română
Direcţia Regională Iaşi
Nr. 4989
19 73 luna XII Ziua

Scanned with OKEN Scanner

cînd mai departe cuceririle tradiției naționale sociologic-muzicale, observatorii vieții artistice de astăzi sînt chemați să aprecieze locul muzicii în preocupările diferitelor generații, categorii sociale și de inițiere cultural-artistică, afinitatea lor față de diferite genuri și domenii ale muzicii, eficiența mijloacelor și metodelor de educație muzicală.

În condițiile specifice socialismului, participarea publicului la viața muzicală în pluralitatea ei de forme devine nu numai posibilă dar chiar strict necesară. Dinamica preferințelor, a puterii de înțelegere și apreciere a frumuseților artei trebuie să fie continuu ascendentă și revine științei pentru care pledăm menirea de a urmări acest fenomen.

Sînt de studiat în acest sens, cauzele (de ordinul interesului repertoriului și calității interpretării) care determină creșterea numărului de spectatori la manifestările teatrelor muzicale, operetei, în timp ce producția teatrelor de operă — domeniu în care România strălucește pe unul din primele locuri în lume în ce privește premiile internaționale acordate tinerilor cîntăreți, iar artiștii consacrați sînt solicitați pe toate marile scene ale lumii, — este urmărită de un număr relativ mic de spectatori. Probleme specifice s-ar cuveni explicate de știința noastră sociologic-muzicală, în legătură cu domeniul concertelor date de filarmonici și orchestre simfonice. În vreme ce manifestări muzicale de prestigiu atrag suprasolicitarea unor incinte ca Sala mare a Palatului R.S.R., Ateneul Român, Studioul de Concerte al Radioteleviziunii, stagiunile cunosc și manifestări care din motive vrednice de discuție — de exemplu cu mediocre programe de coruri, piese simfonice sau muzică de cameră, stereotipe concerte de muzică populară, spectacole de estradă improvizate —, nu întrunesc decît un număr minim de auditori.

Există o anumită resemnare fals-justificată, potrivit căreia impetuoasa ofensivă a științei și tehnicii, atot răspîndirea cinematografului, discului, magnetofonului, televiziunii au făcut ca vremea cînd marile stele ale estradei de concert sau scenei lirice erau purtate în triumf pe străzile urbei să apună pentru totdeauna. Se amintesc contemporanilor cu nostalgie frumoasele tradiții ale studențimii și școlarilor care inundau cu entuziasm juvenil dar și cu exigență de inițiați galeria manifestărilor muzicale de odinioară. Se evocă pitorești momente ale unor „academii" boeme și amatoare care dezbăteau cu ardoare și isteține de profesioniști marile valori muzicale ale timpului. Dar oare n-aduce și astăzi ceasul marilor împliniri artistice tot ce n-aduce anul neinspiratelor producții care abundă în momente fără vreo altă semnificație decît aceea „de plan" ? N-au trăit și în actuala stagiune Filarmonica „George Enescu", Opera Română, orchestra Radioteleviziunii, seri fericite, în care auditorii și spectatorii s-ar fi dorit prezenți cu zecile de mii ? Lungi trimestre în care în împărăția Eutherpei nu bate nici un vînt proaspăt, iar abonații preferă să plece pentru *week-end*, creează pe nedrept impresia de anacronică unei activități spirituale de cea mai nobilă esență, mereu tînără și de adînc-umanistă tradiție. Sociologia ar trebui deci să tîlcuiască sensurile și să descopere cauzele acestor realități urmărind deopotrivă forța de atracție, virtual exercitată de *viața*

Scanned with OKEN Scanner

muzicală și gradul de disponibilitate a publicului *socialmente solicitat* să participe. După „Brașovul muzical" bogat și interesant și după „Toamna muzicală clujană", alte și alte centre artistice românești au pornit cu pasiune să nască și să renască dragostea pentru muzică a localnicilor și a oaspeților. Ideea are sorți de izbîndă, cu condiția neapărat nu de a *înlocui* ci de a *întări* continuitatea fenomenului muzical curent și de a-l ridica pe noi trepte, căci o autentică viață artistică trebuie să aibă, ca și viața însăși, un puls neîntrerupt, să realizeze un schimb spiritual pe întreg parcursul desfășurării sale. Evenimente speciale ale vieții muzicale obișnuite au darul să spargă monotonia chemînd în sala de concert și de spectacol lumea mare ; am văzut aceasta la Iași, unde Opera prezintă cu multă inimă în premieră creații românești, iar Filarmonica însuflețită de munca dirijorului Ion Baciu, concerte bune cu muzică bună. Nădejdi noi ne dă astfel vechiul leagăn al culturii, locul în care Caudella a văzut, simbolic și real, cu opt decenii în urmă, în copilul Enescu pe marele muzician român. Din școlile muzicale ieșene și din școlile muzicale ale altor orașe românești ies astăzi tinere talente care se adaugă multora consacrate. Între cei ce vin să asculte muzica și cei ce i se dedică diferența este minimă. Trecerea este nemijlocită, publicul devine cunoscător iar profesioniștii fac parte din public.

Departe de a se lăsa pradă unui spirit de suficiență, publicul larg din țara noastră dorește mai mult decît să fie un simplu și pasiv public ; să-și exprime o opinie competentă și chiar să cînte el însuși, să facă și el muzică. Aceasta dovedește că numai lipsa de cultură adoarme sensibilitatea și spiritul de discernămînt, pe cînd o viață muzicală bogată și interesantă le cultivă și le rafinează. Iată de ce credem că rămîne etern valabil adevărul exprimat de Goethe anume că „fiecare aude numai ceea ce înțelege", ceea ce vrea să însemne că afectivul este legat structural de logic și că amîndouă depind de instrucție și de experiența vie și permanentă, de auditor. Aceasta vrea să mai însemne că din adîncurile complicatului mecanism psihofiziologic al ființei umane izvorăște calitatea dar și obligația artei de a fi un mijloc de comunicare cu semenii, o categorie spirituală logică și sensibilă, o taină de frumusețe și măiestrie, care se dezvăluie ascultătorului de fiecare dată în mii de nuanțe și sensuri. Un dialog se stabilește atunci între muzician și iubitorul de muzică, comunicarea lor presupunînd eforturi comune de ordin afectiv și intelectual și desfășurîndu-se întotdeauna într-un cadrul social și cu o finalitate socială. Sînt aici atîtea probleme care se cer investigate, atîtea concluzii care așteaptă să fie formulate.

Oricît ar fi de mare efortul pe care-l solicită spre a fi cuprins și înțeles, peisajul atît de bogat astăzi al manifestărilor cultural-artistice nu trebuie să ducă la creșterea interesului pentru genurile facil-distractive în defavoarea formelor artistice de o profundă rezonanță umană. Capodoperele muzicii din trecut, marile valori contemporane trebuie să depășească atenția și înțelegerea inițiaților dobîndind treptat receptivitatea marelui public. Căci n-am putea fi niciodată împăcați cu gîndul că îmbulzeala spre afirmări pseudoartistice stridente, aparent

Scanned with OKEN Scanner

delectante, „consumă" timpul şi dorinţa publicului de a fi partenerul dăruirilor artistice autentice, semnificative pentru orizontul spiritual al vremurilor pe care le trăim.

De aceea considerăm că este misiunea sociologiei muzicale de a studia şi sprijini procesul de educaţie care se continuă după epoca şcolii, şi că tot ei îi revine datoria de a aprecia după criterii socialmente verificate, orientarea şi valoarea instructiv-educativă a cărţii şi partiturii muzicale, discului, emisiunilor de radio şi televiziune, articolelor de presă, activităţii obişnuite de concert şi aceleia cu caracter special-educativ, cursurilor şcolilor populare de artă şi universităţilor populare, conferinţelor, mişcării de amatori în ansamblu. Noua ştiinţă trebuie de asemenea să sondeze adînc în conştiinţa iubitorilor de frumos şi să descopere dincolo de orice prejudecăţi vechi sau moderne, răsunetul real al eforturilor inovatoare de creaţie, sensul transformărilor atît de radicale prin care trece azi muzica.

Iată un întreg program de activitate care atestă, credem, bogate resurse şi deschide largi perspective de afirmare sociologiei româneşti.

* * *

Viaţa spirituală a omului modern, prezintă, ca şi civilizaţia epocii noastre în ansamblu, aspecte de o bogăţie şi complexitate care depăşesc puterea de cuprindere nu numai a unui individ dar şi a unei întregi generaţii. Activitatea de creare şi cea de apreciere a valorilor spirituale au devenit un fapt social, tinzînd spre dimensiuni universale. Cultura şi arta se adresează, desigur în mod diferenţiat, tuturor vîrstelor treptelor de iniţiere, punîndu-le la dispoziţie tot ce a realizat omenirea mai preţios în trecut ca şi astăzi. Progresul ştiinţific şi tehnic care depăşeşte cu fiecare nouă zonă de investigaţie cele mai cutezătoare închipuiri de odinioară, departe de a îngusta sfera manifestărilor artistice, legitimează pe un plan nou existenţa acestora, solicitîndu-le că coopereze la dezvoltarea armonioasă, echilibrată a facultăţilor cu care este înzestrat omul. Civilizaţia tehnică, impetuoasă, ofensivă, creatoare în care s-a angajat *„homo faber"*, preeminenţa contemporanului *„homo sapiens"* asupra generaţiilor de predecesori, conferă activităţii muzicale o funcţie sporită în sensul împlinirii personalităţii, al sensibilizării omului faţă de valorile estetice şi al perfecţionării sale morale permanente, contribuind la formarea actuală a unui *„homo humanus"*, aşa cum îl definea Thomas Mann. Desigur, aceasta constituie un deziderat pe care fiecare structură social-politică, fiecare individ în parte, îl realizează în raport cu propria evoluţie, cu propriile resurse, aspiraţii şi responsabilităţi.

Dezvoltarea creaţiei şi vieţii artistice în veacul XX constituie ea însăşi un fenomen fără precedent în istoria culturii, date fiind diversitatea şi proporţiile pe care le atinge. Prin apariţia unor noi domenii de manifestare a geniului artistic al omenirii, prin cucerirea unor zone considerate extreme în evoluţia genurilor şi formelor artistice tradiţionale, prin interferenţele între valorile gîndirii ştiinţifico-abstracte şi

Scanned with OKEN Scanner

tehnic-industriale cu cele ale creației literare, plastice sau muzicale, prin marea sinteză universală a aportului artistic specific național și individual, cultura și arta sînt supuse unui proces profund de regîndire, de restructurare.

Acumulările neîncetate de elemente noi, caracterizate printr-un grad sporit de complexitate a gîndirii estetice și a mijloacelor de exprimare, determină un salt calitativ în cultura muzicală, solicitînd în mod corespunzător puterea de receptivitate a publicului. Pe de altă parte, apariția unor noi domenii de artă legate de modul de viață modern concurează la dinamizarea specifică a conștiinței artistice a societății. Facilitată de caracterul universal al limbajului ei, muzica devine astăzi un mijloc de comunicare a mesajului spiritual al popoarelor și personalităților artistice către milioane de iubitori ai artei sonore. Dacă în unele cazuri extreme și sporadice, convingeri estetice și practici artistice promovează emanciparea muzicii de imperativul social-patriotic și umanist, cele mai semnificative tendințe ale artei contemporane apropie în permanență valorile acesteia de frămîntările veacului, de marile aspirații ale omenirii. Fluxul excepțional al contactelor de de creație, integrarea tuturor valorilor autentice în preocupările inovatoare chemate să reprezinte spiritualitatea timpurilor noastre, în măsura în care stimulează afirmarea personalității artistice relevă și sensul umanist al muzicii.

Cum își îndeplinește muzica românească — în lumina acestor principii credem general-valabile pentru fenomenul muzical de astăzi și în raport cu propriile tradiții, cu condițiile actuale de afirmare — menirea ei de a îmbogăți patrimoniul spiritual cu noi valori ? Cum se formulează și cum se rezolvă problema aportului muzicii la formarea conștiinței sociale a contemporanilor noștri, constructori ai României socialiste ?

Relativ tînără în comparație cu timpul de formare a culturii muzicale clasice, muzica românească s-a ridicat pe temelia artei folclorice, a cărei originalitate și vitalitate sînt unanim recunoscute, și s-a integrat mișcării muzicale universale, începînd din a doua jumătate a veacului trecut, în domeniul artei interpretative ca și pe tărîmul creației.

Factor sensibil și activ în procesul de afirmare a conștiinței naționale, de înflăcărare a maselor în momentele cruciale ale istoriei, creația muzicală românească a cunoscut încă din etapele de început o semnificativă dezvoltare a genurilor de importantă social-patriotică, creînd astfel o tradiție care rămîne viabilă și astăzi. Cînd George Stephănescu, fondatorul teatrului liric românesc, definea activitatea muzicală ca fiind „școala și distracția poporului", el formula un adevărat postulat estetic permanent al artei naționale. Prin contribuția lui George Enescu și a generațiilor care i-au urmat, școala muzicală românească și-a precizat orientarea estetică în direcția marilor aspirații realiste și umaniste, consfințind, prin creații viguroase, virtuțile creatoare de originalitate ale melosului folcloric. Continuînd valoroasele tradiții militante și democratice ale mișcării muzicale inițiate de precursori, activi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea simfonică, de muzică de cameră și de operă a reușit să formeze în mai multe centre culturale ale țării un public instruit și pasionat. Momente marcante ale creației și vieții noastre interpretative moderne constituie pînă astăzi un nobil exemplu de colaborare a factorilor angajați în sensul de tehnică a forjării sonorităților. Nu este mai puțin adevărat că analize foarte recente relevă, nu fără o anumită îndreptățire, că tehnicizarea și matematizarea extremă a limbajului muzical conduc ireversibil spre o standardizare universală a creației, făcînd astfel originalitatea caducă, anacronică. Această realitate își are originea în însăși concepția restrictivă care identifică originalitatea cu aspectul de structură al muzicii ; considerînd că aceasta și nu inefabilul specific, expresivitatea artei sonore pot determina personalitatea unui actor sau a unei școli.

Înțeleasă încă ca un atribut definitoriu pentru existența muzicii ca artă, originalitatea implică un raport logic, necesar, *sine qua non*, între ideea de conținut și concretizarea ei artistică, iar ineditul, unicitatea formei de transfigurare sonoră a acestei idei, a acestui impuls generator — de esență pur estetică, filosofică, afectivă, poetică, realistă sau vizionară, ori pur și simplu structuralist-abstractă — sînt social-mente verificate prin valoarea și viabilitatea operei.

Dacă originalitatea este concepută ca un echilibru între „obiectivitate" — care este adevărul vieții, realitatea în tot ce are mai esențial, inclusiv moștenirea artei folclorice și savante ca întruchipări specifice ale acestui adevăr, — iar subiectivitatea înseamnă gîndirea și trăirea proprie de către artist a acestui adevăr și a adevărului său personal — „originalitatea constituie interioritatea cea mai proprie a artistului" (Hegel) —, rezultă în mod necesar că structurile sonore au rolul de a da viață, de a împlini artistic aceste idei, aceste trăiri proprii creatorului de muzică — și cu obligatorii rezonanțe în viața spirituală a celorlalți oameni —, impuls inițial și determinant al originalității.

Sesizăm că avînd o valoare pe deplin actuală dialectica profundă, organică a înnoirilor privind elementele de structură axate pe fondul unei sensibilități și viziuni artistice constante în evoluția lui Enescu de la *Preludiu la unison*, sonate, *Suita III-a* „Sătească", *Impresii din copilărie* pînă la *Simfonia de cameră* — toate răsfrîngîndu-se parcă anticipat și concluziv în tragedia lirică *Oedip ;* în evoluția întregii creații a lui Mihail Jora, de la momentul postromatic la faza de chintesențiere modernă a melosului românesc. Dacă creația lui Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, de pildă, rămîne expresia unei integrități estetice și stilistice depline, drumul componistic al lui Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, acumulează etape distincte ale unui proces de devenire, de finalizare artistică. Dinamizarea spectaculoasă a creației altor compozitori, din diferite generații, pe care o exemplificăm prin : Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu pînă la tinerii Corneliu Dan Georgescu sau Mihai Moldovan, ne solicită un discernămînt mult mai nuanțat, spre a reliefa muzica cea mai definito-

Scanned with OKEN Scanner

rie, cea mai reprezentativă pentru gîndirea estetică și stilistică a acestor autori. O confluență are loc între elementul constant, de profundă sinteză a caracterului gîndirii și expresiei, și aspectul dinamic, de asimilare și invenție, cu consecințe vitalizante asupra ființei însăși a muzicii specifice națiunii noastre astăzi. Această fuziune asigură permanența unei culturi naționale, pe cînd includerea neasimilată a unor elemente eterogene rămîne o operație exterioară, temporară care dacă s-ar absolutiza ar șterge într-adevăr, în mod steril, diferențele specifice în raport cu alte culturi muzicale contemporane.

Înțeleasă în toată complexitatea dialectică pe care o comportă, relația dintre autonomia procesului creator și imperativul social-patriotic și umanist al operei de artă, între independența relativă a activității creatoare și exigențele epocii, departe de a frîna avîntul fanteziei și căutările inovatoare, oferă acestora bogate și viguroase resurse de afirmare.

În concepția muzicienilor români contemporani, libertatea de gîndire și de creație, reprezintă o cucerire înaltă a speciei umane, o calitate a structurilor sociale ele însile libere și evoluate : un „privilegiu" dar și o răspundere a creatorului conștient de valoarea relațiilor sale cu ceilalți oameni. Cînd Karl Marx definea libertatea ca fiind „expresia raportului social și uman al omului cu omul", el sublinia de fapt determinarea obiectivă a celei mai subiective calități a individualității creatoare : libertatea. Promovarea necondiționată, de către societatea noastră socialistă, a libertății de creație ne determină să examinăm în această lumină mecanismul atît de subtil al raportului dintre scopul fundamental al creației și vieții muzicale — edificarea spirituală prin mijloace specifice a omului contemporan — și limbajul muzicii supus unei evoluții continue, unei deveniri ireversibil-complexe și necesitînd o permanentă inițiere nu numai din partea muzicienilor dar și din partea publicului însuși. În acest sens, linia de forță a strădaniilor muzicienilor români este umanizarea tehnicii muzicale, folosirea ei ca mijloc de exprimare a generozității de simțire, a profunzimii de gîndire, a dinamismului în acțiune. Cînd salutăm actul măreț al avîntului contemporanilor noștri în Cosmos, cînd omagiem acest act prin lucrări cum sînt poemul vocal-orchestral *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, *Simfonia VII-a „Energia"* de Wilhelm Berger sau oratoriul *Constelația omului* de Tiberiu Olah o facem ca o subliniere a epocalei umanizări a zonelor extraterestre, a uluitoarelor obiective pe care și le propune astăzi știința și tehnica. La fel de legitimă ni se pare cucerirea însăși a noilor spații sonore, a noului limbaj muzical, cu condiția ca ele să fie astăzi sau mîine umanizate, să poarte spre orizonturi noi nava cutezătoare a gîndirii și simțirii omenești, să comunice și să emoționeze.

Cînd dedicăm cantate, oratorii, poeme simfonice, luminii generate pe pămînt românesc de geniul creator al poporului, o facem pentru a tălmăci simbolic drumul spre lumină, spre o superioară civilizație pe care pășește astăzi fermă și victorioasă România socialistă. Inspirîndu-se din marile evenimente ale trecutului istoric național, din viața contemporană de un patetism captivant, compozitorii tind să exprime în creația

Scanned with OKEN Scanner

lor — însoțită sau nu de elemente tematice literar-muzicale sugestive, beneficiind de sincretismul imaginii, gestului, sau prezentîndu-se ca o muzică pură — sentimentele și ideile care animă epoca noastră.

Acesta este și spiritul vibrantelor chemări adresate de conducerea partidului, de Secretarul General Nicolae Ceaușescu oamenilor de muzică din România de astăzi de a înțelege sensul adînc umanist și patriotic al prefacerilor din viața social-politică și economică a poporului român și a transfigura artistic în mod convingător și durabil, temele, ideile nobile ale acestei epoci.

Ceea ce caracterizează creația muzicală românească contemporană, pe planul structurii, al limbajului, este ampla diversitate a modalităților de exprimare, a stilurilor și personalităților care o reprezintă. Diversitatea stilurilor muzicale decurge în mod logic din aspectul dialectic al vieții, din continua ei devenire, care generează în toate domeniile existenței forme noi. În același timp, varietatea stilurilor în muzica românească este și o consecință a structurilor temperamentale, a sensibilității și formației de școală specifice fiecărei generații, fiecărui compozitor în parte.

Este semnificativ faptul că, activînd în condiții identice de viață și afirmare profesională, compozitorii maghiari, germani și de alte naționalități contribuie alături de muzicienii români la înflorirea artei naționale, integrîndu-se rodnic și profund spiritualității românești.

În Republica noastră socialistă, muzica și muzicienii împlinesc o însemnată funcție educativ-militantă, bucurîndu-se de prețuirea înaltă care se acordă tuturor valorilor culturale și artistice. Așa cum sublinia Secretarul General al P.C.R. în cuvîntul rostit cu prilejul conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968 : „Muzicii românești îi revine înalta menire de a purta în lume solia idealurilor de muncă și creație pașnică ale poporului nostru, de a face cunoscute aspirațiile sale spre progres și civilizație".

* * *

Multicentenar, genul operei trăiește astăzi indiscutabil, perioada unor intense frămîntări și căutări creatoare sub dublu aspect : al viabilității valorilor clasice în conștiința muzicală contemporană și al modalităților noi de compoziție în acest domeniu. Născută ca o fecundă sinteză între cuvînt, sunet și gest, opera s-a arătat sensibilă la înnoirile petrecute în gîndirea social-filosofică și artistică a tuturor epocilor istorice pe care le-a traversat. Depășind repede alegoria cu caracter pastoral-mitologic de la care a pornit spre sfîrșitul Renașterii, genul a fost înălțat de către clasici și de către exponenții școlilor de muzică moderne pînă la treapta întruchipării artistice vibrante, răscolitoare a marilor adevăruri proprii existenței umane. Opera a adus un prinos specific în redimensionarea unor capodopere ale literaturii universale și a consacrat pe același plan valori inedite ale spiritualității naționale, generînd în dramaturgia muzicală forme și mijloace de expresie mereu noi, prin forța dinamizatoare a unor teme de profundă semnificație.

Scanned with OKEN Scanner

Nici un alt gen n-a cunoscut și nu credem să cunoască o luptă atît de ascuțită, de permanență, dusă de compozitori, de școli și curente artistice pentru ca, depășind convenționalismul inerent unei dramaturgii de tip larg-sincretic, să opereze înnoiri de concepție și limbaj menite nu numai să păstreze virtutea unei mari audiențe, dar să și sporească valențele etice și estetice ale acesteia. Din acest imperativ s-au născut în veacul nostru *Pelleas și Mélisande* de Debussy, *Elektra* de Richard Strauss, *Wozzeck*, de Alban Berg, *Oedip* de George Enescu, *Război și Pace* de Serghei Prokofiev.

Aparținînd structural culturii naționale în sînul căreia s-a zămislit, opera exprimă cu atît mai profund și mai complex caracterele acesteia, cu cît exponenții genului sînt adevărate personalități creatoare. În acest sens, operele *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, sînt în creația românească împliniri istorice necesare, potențări de o valoare certă ale unor categorii esențiale muzical dramatice și de limbaj muzical : drama psihologică, satira socială, drama istorică, opera eroică cu conținut contemporan. În frunte cu *Oedip* și împreună cu alte creații mai vechi și recente, ele au creat fundamentul unei arte naționale bine definite, pe care se ridică opera românească a zilelor noastre, mesageră a acestui aprins ev.

Succedînd unor preocupări constante în domeniul muzicii de teatru și al creației de operă, *Hamlet* de Pascal Bentoiu, prezentată la Ateneul Român în audiție de concert, vine să aducă dovada peremptorie a imenselor posibilități de afirmare contemporană a genului, pe ambele planuri amintite — creație și interpretare.

Personalitate complexă, Bentoiu și-a afirmat latura lirică a sensibilității sale în concerte pentru vioară și pentru pian, în *Cvartetul pentru coarde*, poemul simfonic *Luceafărul*, opera radiofonică *Jertfirea Iphigeniei*, lucrare de intensă vibrație lirică și de perfectă unitate stilistică, relevînd în opera *Amorul doctor* înclinația spre satira muzicală rafinată, ingenioasă. Cedînd uneori, în planul creației, generozității de simțire de tip romantic, deschisă spre coexistențe stilistice sub forma unei sinteze contemporane, spiritul critic, discernămîntul lucid și fundamentat al muzicianului se afirmă plenar în *Sonata pentru vioară și pian*, și *Simfonie*, lucrări de puternică originalitate.

Stăpîn pe știința componistică și dispunînd de o autentică invenție creatoare, Pascal Bentoiu a sintetizat un larg orizont de mijloace consacrate, zămislind un *Hamlet* în viziune proprie, al cărui aspect inedit îl constituie dramatismul vocal-orchestral cu tîlcuiri filosofice clare și pregnante, acțiunea muzical-scenică de o densitate psihologică cu totul relevantă. *Hamlet* nu este cutremătorul *Oedip* care a mistuit vreme de decenii forța de dăruire creatoare a lui Enescu, generînd pagini de o înfăptuire unică ; nu este alcătuirea artistică de inimitabilă particularitate descoperită de compozitorul Paul Constantinescu în dramaturgul Caragiale ; *Hamlet* de Pascal Bentoiu își are ființa proprie — el este tălmăcirea într-o operă de profunzime și adevăr artistic a unora dintre sensurile alese de compozitor din tragedia lui Shakespeare. În *Oedip*-ul

Scanned with OKEN Scanner

enescian, universalitatea, permanența subiectului și a conflictului reprezintă un punct de plecare spre noua tragedie lirică ; în *O noapte furtunoasă*, condiționarea socială și națională a acțiunii și a personajelor de teatru determină în chip desăvîrșit și unic muzica ; *Hamlet* este recreat, redimensionat de Bentoiu în lumina unei sinteze muzicale pe care o implică viziunea contemporană și personală a subiectului și conceptul unei finalizări dramaturgice de certă și maximă eficiență. *Oedip* își caută, datorită complexității inepuizabile a partiturii, publicul și adesea interpreții ; *O noapte furtunoasă*, succesiv desăvîrșită de autorul muzicii, își așteaptă încă înfățișarea scenică modernă ; *Hamlet* a obținut premiul I la Concursul „Guido Valcarenghi" din Italia, și a cucerit de la primul contact întreaga adeziune a publicului și specialiștilor.

Libretul este făurit de compozitor într-o desfășurare literar-scenică pasionantă, redată într-un limbaj poetic ales, de frumoasă și specifică rezonanță. Departe de a se risipi în incoherente „obiecte sonore", partitura operei ne relevă o viguroasă și expresivă construcție în care structuri melodice sînt dezvoltate cu remarcabilă măiestrie vocal-corală și orchestrală. Este un act de majoră răspundere, acela de a actualiza muzical pe *Hamlet*, un proiect de creație, temerar, pe care Pascal Bentoiu l-a realizat într-un chip admirabil. El a știut să învingă astfel atît tentația spre un tradiționalism rutinier cît și pe aceea spre artificiale investigații în direcția „anti-operei".

Trăind puternic prin muzică, opera conține totodată cardinale virtuți de spectacol. Este oare această muzică perfect omogenă stilistic și de o substanță dramatică desăvîrșită, intensă pe tot parcursul desfășurării sale ? Momentele de patos dramatic captivant și de elevație lirică sînt deosebit de izbutite, reliefînd măiestria compozitorului sub toate aspectele realizării muzicale : construcție melodică, universul armonic, orchestrația. Se evidențiază însă în caracterizarea unor personaje — îndeosebi a Ofeliei — contiguități stilistice diverse și directe, denotînd o inegală — voită sau nevoită — filtrare și recreare a materiei sonore consacrată în opera și în simfonismul modern. Mai presus de aceste considerații, *Hamlet* rămîne o creație de certă maturitate a autorului și a muzicii românești, operă înzestrată, sîntem convinși, cu calitatea de a vedea mult timp și pe multe scene ale lumii lumina rampei.

Fenomenele atît de diverse ale creației muzicale românești contemporane converg într-o direcție unică, reprezentînd esența, spiritul artistic al respectivei societăți. Aceste trăsături ajung să fie întruchipate în chip deosebit în acele lucrări care concentrează într-un tot organic valorile permanente ale gîndirii artistice proprii unei națiuni și elementele care i se adaugă îmbogățind-o la infinit. Aspirînd să realizeze un astfel de deziderat, Liviu Glodeanu a dat măsura remarcabilă a capacității sale componistice în lucrări corale, instrumentale și simfonice care conduc către recenta sa operă *Zamolxe*. Construită pe un libret propriu elaborat din texte ale lui Lucian Blaga, opera resuscită miticul personaj dac într-o viziune modernă cu înțelesul filosofic al sacrificiului pentru triumful gîndirii și al cunoașterii, ca încoronare a atributelor cu care este înzestrat omul. Elementele exotice, de ritual panteist, dau

Scanned with OKEN Scanner

acțiunii dramatice culoare temporală și națională, reliefînd ideea cunoașterii care se înscrie ca una dintre temele specifice ale culturii poporului român de obîrșie folclorică ori savantă. Opera dezvăluie considerabile mijloace de convertire a ideii în cuvînt, a cuvîntului în sunet, a sunetului în acțiune dramatică, mergînd de la monodia incantatorie însoțită chitarodic, pînă la complexități vocal-orchestrale care ating limitele înmănunchierilor sonore comprehensibile.

Alte opere, operete sau balete realizate în vremea din urmă, dintre care unele și-au confirmat valoarea pe scena teatrelor muzicale din țară și străinătate, sau în audiții de concert, sînt : *Meșterul Manole,* legendă dramatică de Gheorghe Dumitrescu, pe un libret propriu, lucrare de un captivant patos liric, inspirată din bogatul folclor național al baladei ; *De Ptolemeo,* operă radiofonică pe un text de Nichita Stănescu, și *Ça n'aura pas le Prix Nobel,* pe un libret de Paul Sterian, de Aurel Stroe, pusă în scenă la teatrul din Kassel (R. F. a Germaniei), *Secretul lui Don Giovanni,* pe libret de Ilie Balea, de Cornel Țăranu ; *Millo director* de Traian Mihăilescu ; *Punguța cu doi bani* și *Stejarul din Borzești* pe librete proprii, opere de Teodor Bratu ; *Măiastra* de Ovidiu Manole ; *Primăvara,* balet de Cornel Trăilescu, inspirat din lupta eroică a tineretului comunist ; *Se mărită fetele,* operetă de George Grigoriu, care cîntă viața de azi a tineretului.

În ce privește dezvoltarea muzicii simfonice românești de astăzi, este de relevat, printre aspectele ei fundamentale, viabilitatea deplină a genurilor tradiționale ale simfoniei și concertului, evident create într-o viziune proprie timpurilor noastre.

Maestru cu îndelungată experiență, Dimitrie Cuclin a ajuns la cea de a XIX-a creație a ciclului său dominat de o gîndire filosofică complex-elaborată, transfigurată sonor în lumina marilor tradiții ale genului. Expresie a unui travaliu efectuat cu rafinament estetic, simfoniile și simfonietele lui Mihail Andricu — ajunse la a XI-a și respectiv a XII-a lucrare — pe lîngă trăsăturile constante, de jovialitate și umor, de lirism poetic, denotă în ultima vreme o intensificare a emoției, o lărgire a universului de mijloace polifonic-orchestrale proprii acestui creator.

Simfonia a IV-a de Gheorghe Dumitrescu, *Simfonia a VIII-a* „Luceafărul" de Wilhelm Berger, *Simfonia a III-a* de Andrei Porfetye, dedicate aniversării semicentenarului Partidului Comunist Român, simfoniile de Pascal Bentoiu și Nicolae Beloiu, *Simfonia pentru 15 instrumente* de Ludovic Feldman, *Simfonii pentru instrumente de suflat* de Liviu Glodeanu, *Sinfonietta giocossa* de Cornel Țăranu, *Simfonia III-a* „Bizantina" de Doru Popovici, *Simfonia concertantă* de Dan Constantinescu, *Simfonia cu cor* de Remus Georgescu, *Simfonia pentru corzi și percuție* de Hans Peter Türck sînt cîteva din creațiile acestui domeniu, care s-au impus în viața de concert a ultimilor ani.

Creator fecund, Berger nu-și adaugă pur și simplu opusurile la ciclul său simfonic, concertant sau de cameră, ci le orînduiește conform unei etici artistice, unei arderi lăuntrice, în care logica și fantezia, luciditatea și reveria se împletesc în mod necesar și firesc. Orizontul larg al sintezelor pe care le înfăptuiește între datele fundamentale ale cla-

Scanned with OKEN Scanner

sicismului și experiența artei moderne conturează viguroasa lui personalitate în cadrul școlii muzicale românești contemporane. Format artisticește prin propria sîrguință și putere de investigație, W. Berger rostește un mesaj distinct în pleiada de continuatori ai drumului lui Enescu și al lui Jora, de exponenți ai gîndirii noastre muzicale de astăzi.

Semnificația umanist-patriotică, concretizată adesea prin teme ale actualității socialiste sau ale literaturii și istoriei naționale, întregește universul de conținut și sensuri ale muzicii lui W. Berger, de esență liric-meditativă și epic-dramatică.

Împlinind seria de lucrări de acest gen ale autorului, *Simfonia a VIII-a* pentru orchestră simfonică, cor mixt și orgă, este concepută ca un omagiu adus patriei și culturii noastre. Ea situează pe planul maturității depline experiența compozitorului în domeniul dramaturgiei coral-simfonice, exprimînd prin gîndirea și tehnica variațională generatoare sinteza între principiul improvizatoric — reprezentînd fluxul spontan al inspirației, cutezanța romantică, lirismul contemplativ — și principiul formei organizate ce semnifică voința, acțiunea, luciditatea. Punînd în relație antitetică omul și cosmosul ca termeni de referință ai existenței, W. Berger apelează simbolic la cîteva stihuri din poemul „Luceafărul" de Mihail Eminescu, în dubla funcție de exprimare a unor idei filosofice și poetice, comune muzicii acestei simfonii și totodată de subtext literar pentru secțiunea a IV-a a lucrării, o fugă corală, coloană de sprijin a întregii construcții. Cele cinci secțiuni ale simfoniei se înlănțuie într-o dinamică neîntreruptă, asemenea unor tablouri intens contrastante și de o vie substanță emoțională. Idei melodice generoase, reliefate, structuri modal-armonice pline de culoare și vitalitate se concentrează gradat pentru a se angaja într-un amplu dialog coral. Complexitatea transformărilor la care este supus materialul tematic generator, complementaritatea modală și bogata paletă timbrală, evoluția dinamicii conferă simfoniei o atmosferă de legendă în care, prin vraja muzicii și a poeziei, visul avîntat, semeț, se convertește în fapte de viață reală. Impresionează în mod deosebit Fuga corală lentă pe versuri din marele poem eminescian : această măiastră fuziune între voce și orchestră se arată demnă de clasice momente ale genului. Arta polifonic-orchestrală pe care o stăpînește W. Berger ne transmite un sentiment de măreție, de temeritate, de admirație pentru marile împliniri și aspirații ale omului. Față de lirismul care în părțile anterioare traversează ipostaze diferite, de la sobrietatea rece, astrală, pînă la incandescență, principiul epic, nu mai puțin structural personalității lui Berger, domină finalul simfoniei. Este un adevărat memento al motivelor caracteristice, pe care tehnica travaliului tematic le face să confirme, concluziv, conținutul conflictual, dramatic al întregii lucrări. Interpretarea dată simfoniei a avut darul să releve întreaga bogăție de imagini și idei care fac din ea una dintre creațiile de seamă ale muzicii noastre contemporane.

Un dinamism excepțional în ce privește structura ansamblurilor de instrumente abordate, configurarea formei, sensul mesajului artistic, ne relevă în continuare genul simfonic și concertant, acesta făcînd adesea fuziunea cu muzica de cameră. *Jocuri pentru pian și orchestră* și *Concert*

Scanned with OKEN Scanner

pentru vioară și orchestră de Anatol Vieru, *Concertul pentru două viori și orchestră* de Wilhelm Berger, concerte pentru vioară și orchestră de Liviu Glodeanu și Grigore Nica, *Concertino* per la Musica Nova de Adrian Rațiu, *Miniaturi concertante pentru suflători* de Aurel Popa, atestă nelimitate posibilități actuale, ale genului concertant propriu-zis. În același timp, alte forme împlinesc peisajul muzicii de gen : *Masa tăcerii, Variațiuni translatorii, Perspective pentru 13 instrumente soliste* de Tiberiu Olah adaugă noi valențe unei muzici de intensă expresivitate pe care acest compozitor a dezvăluit-o începînd cu lucrările caracteristice perioadei sale de maturitate. *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea constituie o punte de legătură între experiența tradițională a muzicii românești de gen și datele noi ale unei arte de structurare mai liberă, în imagini mai dense și mai nuanțate. *Canto I și II* de Aurel Stroe, *Muzeul muzical* pentru clavecin și coarde, *Orologii pentru bandă, grup instrumental și recitator, Clepsidră pentru orchestră* de Anatol Vieru, *Eteromorphie pentru orchestră, Formanți pentru coarde* de Ștefan Niculescu înscriu preocupările acestor apreciați compozitori în cadrul tendințelor actuale ale muzicii axată pe investigarea domeniilor tehnice și abstracte, autorii români citați rămînînd însă fideli unei expresivități originale, puternic reliefate. Pe aceeași linie se afirmă compozitori din generațiile următoare, ca de pildă Lucian Mețianu cu *Elogiu pentru orchestră, Pitagoreisis — muzică electronică*, Nicolae Brînduș cu *Inscripție pentru orchestră simfonică și bandă magnetică* pe text de Nicolae Coman, Octav Nemescu cu *Memorial, Concentric pentru bandă și efecte muzicale*. Sinteze personale între datele moderne ale tehnicii de creație și izvorul melosului popular realizează compozitori ca : Mihai Moldovan cu *Tulnice, Scoarțe, Vitralii*, Corneliu Dan Georgescu cu *Jocuri festive, Continuo, Partita*. Alți creatori ajunși la deplina afirmare a stilului își îmbogățesc contribuția, așa cum ne arată Alexandru Pașcanu cu *Toccata* și *Diptic simfonic*, Dumitru Bughici cu *Melodie, ritm, culoare*, cu *Ecouri de jazz* și *Sonata pentru orchestră de coarde*. Sînt de asemeni de remarcat reușitele unor tineri compozitori apropiați de o gîndire muzicală plastic-sugestivă, așa cum întîlnim în *Muzica pentru concert* și *Uvertură de concert* de George Draga, *Izvoade, Crestături* de Anton Zeman, *Improvizații dramatice, Unio* de Irina Odăgescu.

Deosebit de elocvente apar preocupările compozitorilor români în direcția „contemporaneizării" conținutului și limbajului muzicii cu text. Relația dintre cuvînt și sunet capătă în mod firesc nenumărate aspecte, de la cele direct-expresive, capabile să influențeze starea de spirit a unui larg cerc de auditori, pînă la acelea care vizează experimental disocierea și sintezele noi ale elementelor poetic-muzicale într-un discurs inedit în ce privește sensul expresiv, culoarea. Desprindem astfel, pe linia unei arte de puternică și nouă vigoare eroică, lirică, poemul vocal-simfonic, *Stăpînul* pe versuri de Eugen Jebeleanu și oratoriul *Pămînt dezrobit* de Gheorghe Dumitrescu, maestru prestigios și fecund al acestor genuri. Alte lucrări cu tendințe înnoitoare care s-au remarcat cu succes în viața de concert sînt : oratoriul *Miorița* de Sigismund Toduță, creație

Scanned with OKEN Scanner

de puternică forță lirică și dramatică ; *Numai prin timp e timpul cucerit*, cantată pe versuri de T. S. Eliot de Aurel Stroe, *Elegia Pontica* pe text de Ovidiu, de Theodor Grigoriu, *Mărturie* pe versuri de Tudor Arghezi, de Nicolae Brînduș ; *Cantata a II-a* pe versuri de Ion Brad, de Vasile Herman ; *Apărută din stele*, cantată pe versuri de Ovidiu și Stéphane Mallarmé, de Alexandru Hrisanide ; *Ritual pentru setea pămîntului* pentru voci și percuție de Miriam Marbé, *Se construiește lumea noastră*, cantată pe versuri de I. Meliusz, de George Draga, *Proverbe și Ghicitori* pentru cor de femei și orchestră, pe text popular, de Mihai Moldovan, *Cîntare unui ev aprins*, cantată pe versuri de Nicolae Labiș, de Cornel Țăranu, *Ca să faci portretul unei păsări*, pentru cor de copii și orchestră, pe versuri de J. Prévert, de Dumitru Capoianu, *Slavă Partidului lumină*, cantată pe versuri de M. Block, de C. Arvinte.

Din bogatul peisaj al soluțiilor creatoare pe care ni le oferă muzica românească simfonică și vocal-simfonică a ultimilor ani, desprindem cîteva aspecte reprezentative pentru tendințele de sinteză și în același timp pentru preocupările înnoitoare în direcția unui stil original.

Dacă anumite particularități de limbaj, de concretizare a gîndirii poetice legate de folclorul transilvan au imprimat creației lui Lucian Blaga trăsături bine conturate în cadrul unitar al literaturii românești, același impuls se resimte în opera muzicală a lui Marțian Negrea și a discipolului său Sigismund Toduță. Înclinat spre latura epică și lirică, Sigismund Toduță valorifică o prestigioasă experiență componistică și inițiere teoretică în domeniul polifoniei aparținînd unor vaste zone, de la arta Renașterii și Barocului pînă la arta contemporană cu rezonanțe neo-clasice. Lucrările în domeniul muzicii de cameră, ca *Passacaglia* pentru pian, sonate pentru violoncel, flaut, vioară, oboi, cicluri de coruri în care reliefează un contrapunct de tipul madrigalului reînnoit în spiritul sensibilității românești, *Balada steagului* pe versuri de Victor Tulbure, concertele pentru pian și pentru orchestră de coarde, o uvertură plină de fast și cinci simfonii de o profundă gîndire creatoare conturează personalitatea autorului.

Concretizată muzical sub forma scriiturii corale *a cappella* de Paul Constantinescu și sub forma oratoriului cu orchestră de Anatol Vieru, tema „Mioriței" — una din expresiile cele mai caracteristice ale geniului filosofic și poetic-muzical al românilor — și-a aflat în „balada-oratoriu" de Sigismund Toduță o magistrală întruchipare muzical-dramatică. Evocînd de-a lungul celor 13 secțiuni spiritul unor categorii muzicale transmise de antichitate folclorului românesc — *sistemul modal* generat prin *tetracord, heterofonia, aulodia*, caracterul elegiac al *threniei* care-și capătă ecou în intraductibilul *dor* exprimat în *doină* — Sigismund Toduță dă în *Miorița* măsura maximă a puterii sale creatoare, atît pe planul concepției dramaturgic-muzicale, cît și pe acela al realizării ei. El creează o artă de substanță vocal-coral-orchestrală comparabilă cu aceea a modelelor clasice și contemporane ale genului muzical epic-liric.

Ne referim apoi la amintitul poem orchestral *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, compozitor al cărui drum ne apare ca o spirală, pornind de la expresivitatea adîncă a melosului popular, (cvartetul *Pe Argeș*

Scanned with OKEN Scanner

în sus, Variațiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann), trecînd prin experimentul artei contemporane pentru a reveni apoi pe un făgaș propriu, ancorat mai profund în ființa artei naționale, *(Vis cosmic, Elegia Pontica). Vis cosmic* este un fruct al acestor strădanii spre autodefinire. Denumirea de poem orchestral accentuează o viziune sonoră specifică. Este vorba de un studiu contrapunctic (riguros organizat) și de transparență, avînd o finalitate artistică evidentă.

Opera de cucerire a cosmosului revelează omului dimensiuni nu numai în spațiul extraterestru dar și în propriul univers al sensibilității și gîndirii. Desluşind dialectica realităților dintre propriul eu și datele universului nemărginit omul se va cunoaște mai profund, dînd viață temerarului vis milenar, și credinței populare după care întregul necuprins sălăsluiește în fiecare din noi, se oglindește și poate fi cuprins în picătura de rouă...

Noua epocă în evoluția cunoașterii insuflă artistului dorința de a se afla în primele rînduri ale semenilor săi, dînd glas tainicii muzici a spațiilor infinite.

Vis cosmic este conceput ca o amplă mișcare contrapunctică între două modalități de organizare a liniilor melodice ; una riguroasă, *cantus firmi* (voci care se desfășoară în mișcări ondulatorii, valoarea intervalelor determinînd durata sunetelor) și alta liberă, derivînd dintr-o serie de bază, ce tinde să creeze împreună cu cea dintîi o desfășurare cît mai expresivă.

Aglomerările sonore din introducere, amorfe, nedeterminate, conduc la prima fază a poemului : *cantus firmi* în mișcări cu intervale mari și timbre dure.

În faza a doua, *cantus firmi* se bazează pe intervale medii, timbrurile își pierd din duritate. Aci apare o vocaliză *(vox humana),* element liber care tinde și el să îmbogățească expresivitatea celorlalte linii.

În ultima fază, mișcările ondulatorii se simplifică în mișcări ascendente, se pulverizează prin eliminare de sunete, acestea reducîndu-se la o singură notă, aceeași cu care a debutat la începutul piesei prima voce din *cantus firmi.*

Peste această piesă ascendentă, restul orchestrei desfășoară simultan sunetele generatoare, expuse în serie, schițînd un coral. Cînd totul se destramă, reapare *vox humana,* lucrarea stingîndu-se treptat.

Pe toată desfășurarea poemului, în afară de cele două modalități de organizare amintite, iau parte activă elemente „decorative" și de „sugestie", acestea fiind conferite bateriei și unor instrumente de culoare. Ele trec gradat de la o expresie amorfă la una cristalizată.

Poemul orchestral *Vis cosmic* este o tentativă îndrăzneață a cărui confruntare cu sala de concert și cu iubitorii de discuri a fost făcută cu succes.

Un lirism robust, cu reflexe ale exprimării artistice populare sublimată pînă la chintesență, dă sevă paginilor muzicii corale și de cameră ale lui Tiberiu Olah, în vreme ce lucrările de anvergură simfonică sînt pătrunse de o problematică mai complexă a formei, a tematicii, a gîndirii creatoare însăși. Astfel, din primul domeniu amintit, *Sonata pentru*

Scanned with OKEN Scanner

clarinet solo dezvăluie ca o latură caracteristică a artei la care a ajuns compozitorul, spiritul de economie a mijloacelor în favoarea concentrării expresiei, ca și ingeniozitatea resurselor polifonice de care se dovedește capabil acest instrument.

Încă din lucrările de început în genul vocal-simfonic — *Cantata pentru cor de femei, două flaute, baterie și xilofon* pe versuri populare, ca și cantata „*Prind visele aripi*" pe versuri de Maria Banuș —, compozitorul a izbutit să exprime mesajul de o vie semnificație socială, dovedind un pronunțat simț al dramaturgiei muzicale, fantezie în folosirea tehnicii variaționale de tip modern și în realizarea unor profiluri modale caracteristice. Pornind de aci, în oratoriul *Constelația omului* după un poem de Maiakovski, Tiberiu Olah exprimă în sinteză lirismul avîntat, extatic și tumultul cutezătoarelor acțiuni desfășurate de omul eliberat. Instrumentația de o permanentă mobilitate, fizionomia bogată a corului de la declamație vorbită pînă la expresive înlănțuiri polifonice modale, spontaneitatea și echilibrul formei au asigurat oratoriului un interes artistic marcant.

În lumina acestor trăsături, la care adăugăm exigența pentru propriile realizări, una dintre cele mai cunoscute creații ale lui Tiberiu Olah, piesa simfonică *Coloana fără sfîrșit* invederează un moment caracteristic al evoluției sale.

Lucrarea s-a bucurat în cadrul ediției din 1965 a festivalului muzical „Toamna la Varșovia" de o subliniată apreciere din partea criticilor din diferite țări.

Subintitulată „Omagiu lui Brâncuși", piesa *Coloana fără sfîrșit* sombolizează aspirația umană de a cuprinde — prin ascuțimea gîndirii și prin zborul fanteziei artistice — necuprinsul, nemărginitul. Astfel, *Coloana fără sfîrșit* își află modelul, pe un plan abstractizat, liber înțeles, în monumentul zămislit de marele sculptor român pe meleagurile gorjene, și totodată se înrudește cu tematica de general răsunet uman din amintitele cantate și din oratoriul compozitorului Tiberiu Olah.

Tot atît de indirect comparat, s-ar putea vorbi de concretizarea muzicală a unor sugestii oferite de contrastul dinamic prezent în opera plastică — acel joc perpetuu între dimensionarea romboidală amplă și îngustările ritmice ale coloanei. Microstructurile care stau la baza clădirii stîlpului brâncușian își găsesc ecou în piesa simfonică printr-un embrion modal de trei sunete ce generează o construcție în variațiuni. Aflăm aci modalitatea unui nou sincretism, a unei sinteze între două arte, concepute însă nu printr-o integrare structurală de mijloace, ci în sensul unei sugestii libere, de conținut, al unui punct de reper pentru fantezia artistică proprie fiecărui gen. Folosind cu abilitate tehnica variațională, Tiberiu Olah tinde să reprezinte într-o construcție muzicală „deschisă", asimetrică, cu o orchestrație mobilă, de la cîteva sunete punctate pînă la mișcări cvasi stereofonice, antinomia între formă și mișcare, între static și dinamic. *Coloana fără sfîrșit* este un tablou emotiv unic, în care se perindă diferite ipostaze de mișcare și culoare, culminînd cu un acord final menit să propulseze spre spațiul etern, spre timpul nețărmurit, imaginația ascultătorului.

Scanned with OKEN Scanner

Temperament artistic viguros, spirit ardent, aflat mereu în căutarea unor soluții creatoare noi, Aurel Stroe este de asemeni o individualitate deplin conturată. De la *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Uvertura burlescă*, cantate, poemul *Monumentum*, *Sonata pentru pian*, pînă la *Arcade*, *Laude pentru orchestră*, *Concert pentru pian și orchestră*, *Oedip la Collona*, alte creații coral și vocal-instrumentale, el a parcurs rapid și ascendent, un drum rodnic în realizări. Pasionat de latura analitică-teoretică a problemelor de concepție și limbaj, A. Stroe se preocupă asiduu de realizarea unei sinteze personale între datele științei contemporane (cibernetica, teoria informației) date ale filosofiei moderne, și experiența creatoare în domeniul artei. Poemul *Numai prin timp e timpul cucerit*, pe versurile poetului englez Thomas Stearns Eliot, este o expresie sezisantă a acestor aspirații proprii compozitorului A. Stroe. El desprinde dintr-un ciclu de poeme tîlcul adînc al relației dintre caracterul etern și ireversibil al timpului, conceput ca dimensiune a existenței universale, și caracterul subiectiv al timpului cu care se identifică fiecare existență individuală. Cuvîntul și sunetul reprezintă modalitatea particularizată a scurgerii timpului, pe cînd sensul neîntrerupt al acestuia este înțeles ca o realitate abstractă, ca un cîmp infinit al devenirii. Muzica este elaborată în concordanță cu această cugetare gravă, ca un contrast veșnic între elementele de structură mobile, ca niște puncte de reper ale mișcării, elementele complexe de durată, culori timbrale (voce de bariton, orgă, trombon, gonguri) subtil înmănuncheate, construcții sonore libere în contrast cu altele riguros coordonate. Toate acestea conferă muzicii o expresivitate vibrantă, densă și severă.

Frumoasele tradiții ale muzicii românești de cameră, strălucit reprezentate prin cvartetele și sonatele de George Enescu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, își află astăzi continuarea pe planuri tehnice și expresive mereu noi. Dintre lucrările recente evidențiem ca edificatoare *Cvartetul nr. 5 pentru coarde* de Zeno Vancea, de o frumoasă inspirație lirică și o bogată desfășurare polifonică, ciclul de cvartete de Wilhelm Berger, remarcabile prin densitatea expresiei și măiestria realizării ; *Melopee pentru flaut și bandă* de Liviu Glodeanu, *Cvintet* de Tudor Ciortea, *Triplum pentru flaut, violoncel și pian* și *Sextet* pentru suflători de Ștefan Niculescu, *Sonata pentru două piane* de Nicolae Brînduș, *Direcții* — cvintet pentru suflători, *Cvartet pentru viori* de Alexandru Hrisanide, *Cinci ditirambe* pentru septet de Nicolae Beloiu, *Învîrtita pentru pian* de Ștefan Mangoianu, *Cvintet* pentru suflători de Ștefan Zorzor, *Pulsatio vitae*, pentru formație de cameră și cor scenic de Carmen Petra-Basacopol ; *Dialog cu axa timpului*, *Cvartet pentru flaut, vioară, pian și percuție* de Liviu Dandara, lieduri de Tudor Ciortea, Liviu Comes, Dan Voiculescu, Nicolae Coman. Am reținut, de pildă, dintr-un frumos recital dat recent la Sala mică a Palatului R.S.R. *Trei ode — Tu, Odă soarelui, Drum* — compuse de Anatol Vieru pe versuri de Nicolae Labiș, înflăcărat cîntăreț al prefacerilor din viața poporului român. În cuprinzătoarea creație a lui A. Vieru unul dintre cei mai înzestrați compozitori ai generației sale — liedul își relevă neîntrecutele sale virtuți de sublimare

Scanned with OKEN Scanner

pînă la esență a tuturor resurselor de culoare și formă, de obiectivitate sonoră și subiectivitate poetică de care dispune muzica. Efuziuni lirice dominante de înțelepciunea lucidității, știința perfectă a construcției vocale de expresie și tehnică modernă, iată ce distinge arta lui Vieru.

Răscruce — Cantata III-a de Ștefan Niculescu, pe versuri de Tudor Arghezi, arată de asemeni cît de fructuos poate fi adecvată tehnica actuală de compoziție tematicii patriotico-militante. Stihuri din poemul *Țara mea* își găsesc într-adevăr împlinirea într-un flux muzical pe cît de inspirat, pe atît de șlefuit în alcătuirile sale heterofonice. O savantă înlănțuire de structuri expresive, generate de elemente ale melosului național cu ecouri din arta enesciană, o eficientă cultivare a jocului de timbre vocal-instrumentale ridică deopotrivă interesul și valoarea acestei lucrări.

* * *

Leagăn din vechime al vieții și culturii pe pămîntul patriei, satul constituie în istoria poporului român mediul în care se confruntă atît de patetic și de roditor datele statornice ale firii și obiceiurilor, esența spiritualității naționale cu marile prefaceri social-politice, etice și estetice pe care le înscrie neobosită istoria. Hărăzit după paseiste concepții să rămînă pentru vecie lovit de blestemul fatidic al încremenirii în rostul dintîi, satul este vatra de unde a pornit străbuna mînie a gloatei să sfarme întocmirile strîmbe, locul care l-a născut pe Doja și pe Horia :

Pînă-a fost Horea împărat
Domnii nu s-au descălțat,
Nici în pat nu s-au culcat,
Prînz la masă n-au mîncat...,

locul de baștină și de luptă al Vladimirescului și al Iancului, altarul ce-a sfințit jertfa țăranului obidit de nefasta coalizare, în anul al șaptelea :

Poate nici nu te-ai gîndit
Că un băț doar de chibrit
Ar da foc într-o clipită
La mătase împletită...
Dumitru țărănoiul, dulgher și lăutar
Nu tulburase satul vorbindu-i în zadar...

Satul este albia unde, sub soarele Bărăganului, strălucește holda dăruită și unde nopțile șoptesc de dragoste :

Mărie, Mărie,
Ia să-mi spui tu mie
Care floare-n floare
Noaptea pe răcoare ?

Scanned with OKEN Scanner

Mărie, Mărie
Ia să-mi spui tu mie
Ce frunză se zbate
Cînd vîntul nu bate ?
Frunza plopului
Și a codrului
Aia se tot zbate
Cînd vîntul nu bate...

Satul este minunea care l-a zămislit pe Eminescu și pe Enescu... Generînd literatura, muzica și arta plastică, printr-o directă și neîntreruptă filiație de la popular la savant, de la anonim la notoriu, satul oferă resurse pentru o concepție realist-militantă și pentru un stil pătruns de duhul originalității naționale și personale, dobîndite în măsura directă și nedezmințită în care artistul știe să-și apropie valorile de viață și luptă, etice și estetice ale acestui mediu. Primul roman românesc și epica măreață a lui Sadoveanu, versul lui Alecsandri, Coșbuc, Goga, Arghezi, Blaga sau Labiș, pictura lui Grigorescu, Tonitza, Luchian, sculptura lui Brâncuși sînt trup și suflet din trupul și sufletul satului. Sufletul e însăși viața lăuntrică și adevărată a acestor opere, iar trupul e forma lor măiastră ca *Miorița* și simplă și pătrunzătoare ca un proverb. Definim deșteptarea conștiinței muzicale românești, apariția unei școli muzicale naționale ca un proces de sesizare a fondului expresiv și structural al melosului folcloric, în strîns raport cu pătrunderea valorilor de gîndire și exprimare existente de veacuri în cîntece, doine, balade, jocuri, bocete, colinde, în muzica vechilor ritualuri de muncă și în lirica muzicală de cult, în cîntecul de luptă socială și de afirmare națională, în melodia de dor și dragoste, în nostalgica romanță și în strigătura care biciuiește, în viersul de libertate, în *Mugur Mugurel* din care a purces răscolitoarea cîntare a Doftanei, Griviței, cîntarea zilelor fierbinți de August 23.

Între viziunea pastoral-idilică a vieții satului și academismul folclorizant al zorilor școlii muzicale naționale este o legătură necesară, care n-a putut fi transgresată decît o dată cu revelația caracterului militant al cîntecului social-patriotic, în opera lui Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, exploratori de avangardă ai modalismului și armoniei modale, heterometriei și construcției rubato a frazei muzicale românești, tălmăcitori inspirați și meșteri ai muzicalității limbii noastre.

Nu mai puțin angajată social-patriotic, arta lui Flechtenmacher, Stephănescu, Dimitrescu, Caudella, Porumbescu, în măsura în care condiția ei istorică nu i-a permis depășirea sferei de cunoaștere și valorificare a acelui folclor citadin, eterogen ca proveniență stilistică și convențional ca tematică poetică, s-a resimțit de impersonalitatea stilului dominat de universalismul clasic și romantic la lumina căruia acești creatori s-au format. Lucrînd într-o etapă cultural-istorică nouă, Castaldi și o parte din elevii lui care s-au ținut la distanță de inedita și viguroasa lume de viață și artă a satului, creează în spiritul unui

Scanned with OKEN Scanner

eclectism, desigur superior predecesorilor, de extracție impresionistă, mai curînd estetizînd decît militînd estetic și educativ. De aceea, înnoirea adusă de Enescu începînd cu *Poema* și cu rapsodiile române a strălucit în toată măreția și nu numai prin calitatea fundamental superioară în raport cu precursorii din veacul trecut dar și — ceea ce subliniem poate îndeobște mai puțin — în raport cu unele direcții artistice contemporane marelui maestru. Căci *Preludiul la unison* și toată *Suita în Do major pentru orchestră*, partea a II-a și întreaga lucrare, sonatele, cvartetele, *Suita Sătească*, — pe care am putea s-o numim *Suita românească*, sau suită națională — suita *Impresii din copilărie*, *Oedip*, restul creației enesciene de maturitate înseamnă identificarea, confundarea unui artist de geniu cu viața, gîndirea și simțirea poporului său, în tot ce are el mai profund și mai specific, mai plin și mai generos.

Drumul inițial pe care au păşit unii compozitori din generațiile formate de Castaldi, ca de exemplu Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, Constantin Nottara, s-a dovedit închis în măsura în care muzica lui rămînea departe de izvorul atunci proaspăt și pînă azi darnic al vieții și artei populare, aflate în condiția lor cea mai naturală, cea mai intactă și mai fascinantă la sate. Dimpotrivă, deschisă s-a arătat calea pe care au pornit datorită contactului fertil cu marea literatură națională, Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Marțian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman ; dramatismul social-psihologic din operele *Năpasta* de Sabin Drăgoi și *Păcat boieresc* de Marțian Negrea, pitorescul autentic național din creația simfonică a lui Mihail Andricu, din baletul *Priculiciul* și din *Scoarțe* de Zeno Vancea, expresia viguroasă a *Suitei a III-a* de I. Dumitrescu sau *Dansurilor Bihorene* de C. Silvestri ori a celor *Trei dansuri românești* de Th. Rogalski își află echivalentul cu forță de evocare și autenticitate a limbajului în creații aparținînd aceleiași perioade de maturitate a școlii naționale întemeiată de melosul folcloric citadin : ne referim la lucrări inspirate din sfera de viață a orașului ca de exemplu realist-satiricele *La Piață* — balet de Mihail Jora și *O noapte furtunoasă* — comedie muzicală de moravuri de Paul Constantinescu.

Integrată concepției estetice care s-a fundamentat în anii republicii noastre populare și în etapa ei ascendentă, socialistă, tradiția legăturii muzicii românești cu viața și cultura satului a căpătat în vremea noastră un conținut nou, forme inedite de manifestare, criterii sporite și resurse de relații multiplicate. Sub imperiul transformărilor imense de ordin politic și social-economic prin care a trecut și trece și astăzi satul, viața spirituală a țăranilor a cunoscut înnoiri continue. Școala, căminul cultural, familia, primăria, cooperativa de producție au devenit factori influențați spiritual și care influențează adînc gîndirea și sensibilitatea tuturor generațiilor. Radio-televiziunea, filmul, turneele formațiilor artistice profesioniste, concursurile muzicale de masă, discul, cartea muzicală, contactul direct cu creatori și interpreți de

Scanned with OKEN Scanner

muzică, promovarea vlăstarelor de aici în școli muzicale de la oraș — iată posibilități variate care concurează la apropierea muzicii de omul de la țară și la răspîndirea muzicii care emană din acest mediu în întreaga societate. Contribuția Casei Centrale a Creației Populare, aportul unor vrednice de laudă acțiuni, cum este cea desfășurată de Radioteleviziune sub numele de *Patrium Carmen*, se resimt pozitiv în reînviorarea mișcării muzicale de la sat, pornită cu două decenii în urmă să se afirme plină de entuziasm tineresc. Prin toate aceste căi s-a realizat un contact larg cu creația muzicală națională, începînd cu genurile largi, de mase. Au devenit populare în conștiința interpreților și a iubitorilor de muzică de la țară numeroase cîntece patriotice al căror filon melodic își află rădăcinile adînc împlîntate aici, numeroase cîntece cu caracter distractiv-educativ și însuflețitor, hrănite din seva brazdei, în frunte cu cele ale inspiraților barzi contemporani care sînt Ioan Chirescu și Ion Vasilescu. Au trecut granița auditoriului de la oraș, prin tradiție și prin condiții obiective mai cultivate, cantate, oratorii și opere pe teme istorice și patriotice, începînd cu *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, rapsodii, dansuri simfonice, suite, pornind de la cele ale lui Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac pînă la Liviu Glodeanu și Corneliu Dan Georgescu.

În multe alte lucrări de seamă din domeniul muzicii simfonice și de cameră contemporane respiră profund și creator atmosfera vieții de țară.

Deceniul pe care l-am sărbătorit în primăvara aceasta de la încheierea procesului de cooperativizare a agriculturii consfințește biruința și la sate a socialismului, existența unei producții în plin progres și în directă relație cu aceasta, propășirea continuă a vieții social-culturale.

Încheiat în modul cel mai semnificativ cu prima Conferință pe țară a secretarilor comitetelor de partid și a președinților consiliilor populare comunale — la care cîțiva dintre membrii comitetului Uniunii compozitorilor am avut cinstea să participăm — anul 1971, cu care a debutat actualul cincinal, a făcut bilanțul de îndreptățit optimism al creației economice și al vieții social-culturale de la țară. Analiza întreprinsă de exponenții satului socialist, cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, luminează convingător și angajant locul pe care cultura muzicală se cuvine să-l aibă în viața sufletească a țărănimii noastre contemporane. Departe de a fi astăzi ca în trecut o chestiune de pedagogie și sociologie muzicală pentru a cărei rezolvare de altfel muzicieni luminați ca George Breazul și Constantin Brăiloiu s-au străduit mult în trecut, problema relației muzicii cu lumea satelor este astăzi una prin excelență politică, aparținînd structural planului de măsuri elaborat de documentele de partid din luna iulie și de documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, care au în vedere crearea condițiilor pentru înfăptuirea profilului etic și al echității socialiste a întregii noastre societăți.

Reprezentînd încă o parte precumpănitoare din populația țării noastre, țărănimea se afirmă astăzi ca un factor dinamic în opera de

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltare multilaterală a socialismului în România. În cadrul uriașului șantier în care s-a prefăcut țara noastră, agricultura cunoaște ritmul fără precedent al sporirii producției, al ridicării de construcții industriale, agricole și social-culturale. În chipul cel mai firesc, o dată cu progresul social-economic și pentru a-l consolida pe acesta, se dezvoltă conștiința politică și viața spirituală a țărănimii, se cimentează coeziunea moral-politică dintre clasa muncitoare, țărănime și intelectualitate, dintre români și naționalitățile conlocuitoare, se desăvîrșește unitatea de acțiune și de idei dintre partid și mase. În nobilul proces de propășire a satului, factorii de cultură, atît cei care activează în sat cît și cei care își consacră efortul satelor, capătă o nouă și importantă menire. „Pentru că vorbim de activitatea comunelor — arăta Secretarul general al partidului în cuvîntarea citată — de munca educativă de la sate, și deoarece am văzut că aici în sală sînt și scriitori, compozitori, artiști plastici, m-aș referi puțin și la ceea ce așteaptă primarii și secretarii de partid de la ei, la ce așteaptă țărănimea de la oamenii de artă. Desigur, în domeniul artei și culturii, s-au realizat multe lucruri bune ; nu e locul aici să fac o apreciere a activității de astăzi a creatorilor din țara noastră. Însă nu putem să nu spunem că prea puțin întîlnim în operele lor viața satelor ; foarte palid este oglindită realitatea de astăzi a satului românesc. Eu sînt complet de acord cu artistul — iar în noțiunea de artist îi cuprind pe toți creatorii de artă — să redea ceea ce consideră el că este mai caracteristic. Aceasta însă cere o cunoaștere foarte bună a vieții. Dar mă întreb totuși — și cred că mulți tovarăși din sală își pun această întrebare — oare în viața satelor românești, unde se desfășoară o asemenea activitate în toate domeniile, unde se înfăptuiesc mari transformări, nu se poate găsi nimic demn să fie adus pe scena Teatrului Național, de exemplu ? Sau de descris într-un roman bun, într-un cîntec bun? Oare numai Coșbuc a fost în stare să scrie despre sate ? Astăzi nu se mai găsește un Coșbuc care să trăiască și să cunoască satul, să idealizeze puțin viața acestuia ? Sau se crede că țăranul de astăzi are nevoie de mai puțină poezie, literatură ? Dimpotrivă ! El are nevoie de mai multe poezii, de mai multe cîntece, de romane, de pictură — dar ele trebuie să fie mai bune, pe înțelesul lui. Ce să facem tovarăși ? Pînă la urmă cineva trebuie să facă — să spun așa — un compromis. Ca să ridicăm întreaga țărănime la nivelul scriitorilor, e greu, pentru că scriitorii sînt cîteva sute, iar țăranii cîteva milioane — și pentru asta ne va trebui ceva mai mult timp. Dar ca scriitori și artiști să se ducă la sate e mai ușor. Le dăm chiar și mijloace de transport ! Nu am pretenția ca, asemenea medicului și inginerului agronom, ei să se mute în sat, deși nici aceasta n-ar fi rău pentru unii. Pînă la urmă, tovarăși — să știți — peste 10-15 ani o să vă duceți să vă rugați să vă primească în sat. Cînd poluarea în oraș va deveni mai mare, oamenii vor prefera să se ducă la 10—15—50, chiar la 100 de kilometri depărtare de oraș și să locuiască acolo, la sate. De ce să nu faceți de pe acum așa, tovarăși ? Credeți că nu se poate scrie bine într-o casă de țară cu flori, unde auzi cum cîntă privighetorile, unde cînd deschizi fereastra nu mai auzi zgomotul mași-

Scanned with OKEN Scanner

nilor, unde respiri un aer curat? Acolo veți avea mai multe motive de inspirație și pentru roman, și pentru poezie și pentru muzică".

Obștea noastră de creatori și teoreticieni ai muzicii, de educatori artistici ai maselor păstrează vii și multiple legături cu satul, prin participarea la activitățile culturale desfășurate aici. Periodic au fost organizate vizite de cunoaștere mai amplă a realităților sătești. Dar trebuie să recunoaștem, în lumina aprecierilor de mai sus ale secretarului general al partidului, că relațiile noastre, foarte sporadice în timp și spațiu cu acest domeniu al vieții românești, nu ne-au mijlocit decît o cunoaștere de suprafață a țărănimii de azi, a problemelor ei specifice. Consecința inevitabilă a acestei stări de lucruri este împuținarea treptată a creației muzicale despre sat și pentru sat, creșterea proporțională cu acest fenomen al distanței între conștiința muzicală a maselor de țărani și dezvoltarea de ansamblu a muzicii noastre, neajuns agravat și de alți factori, ca de exemplu eliminarea sau împuținarea predării muzicii în școala de cultură generală.

Ne invită oare secretarul general al partidului la o vetustă idilizare a vieții de la țară? „Nu am nimic împotrivă — arată el în același loc — ca în arta noastră să criticăm elementele negative. În piesa *Interesul general* este redat ca personaj negativ un director — sînt, firește, și asemenea directori — dar cred că industria românească se dezvoltă nu cu directorul din această piesă, ci cu miile de directori care înfăptuiesc politica partidului. Și asemenea oameni trebuie să-și găsească locul pe scena Teatrului Național! Altfel lumea va rămîne cu impresia că toți directorii din țara noastră sînt ca personajul din piesă. Oare așa este, tovarăși? Sîntem de acord să prezentăm asemenea piese, să criticăm prin artă, dar trebuie să ne punem totodată, întrebarea: Dar de ce în arta noastră nu apar și acei oameni care duc pe umerii lor greul construcției din România Socialistă, cei care reprezintă aproape totalitatea poporului român?... Vrem să se cînte în sat, vrem piese pentru căminul cultural? atunci trebuie să creăm și piesele, cîntecele, poeziile de care au nevoie satele noastre! Aceasta cerem noi de la oamenii de artă! Sperăm că în viitor cursul pozitiv care a început să-și facă drum în acest domeniu va fi ceva mai rapid, că într-adevăr satele noastre vor avea mai multe cîntece, mai multe piese, mai multe poezii și romane care să corespundă cerințelor și așteptărilor celor 12 000 000 de locuitori din mediul rural"

Cercetînd palmaresul creației noastre muzicale de toate genurile, constatăm cu un viu sentiment al datoriei că din anul 1968 și pînă azi nu au mai fost realizate decît aproape numai lucrări corale pe teme folclorice sau inspirate din literatura clasică pe teme ale vieții de la țară, fără o semnificație actuală, fără un mesaj politic precis conturat. Aceleași concluzii sînt valabile și pentru genurile simfonic și vocal simfonic, de operă, operetă și balet, de muzică ușoară.

Iată de ce considerăm că a dezbate problema relației dintre muzică și țărănime în momentul de față înseamnă a dezbate concret și eficient căile de lărgire substanțială a acestei relații, prin intensificarea vizitelor membrilor Uniunii noastre în mediul sătesc așa cum ne în-

Scanned with OKEN Scanner

deamnă în spiritul celei mai mari responsabilităţi patriotice tovarăşul Nicolae Ceauşescu ; înseamnă a dezbate împreună cu Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste metodele îmbunătăţirii colaborării cu autorii de texte în vederea îmbogăţirii orizontului creaţiei muzicale inspirate din viaţa satelor ; înseamnă a dezbate cu forurile de resort refacerea şi dezvoltarea formelor de răspîndire a frumuseţilor muzicii la ţară, de lărgire a cunoştinţelor muzicale a celor ce trăiesc şi muncesc aci. Numai astfel vom putea avea conştiinţa împăcată că am contribuit cu forţele noastre specifice la pregătirea şi realizarea înaltului ţel al înfrumuseţării chipului moral-estetic al omului de azi şi la înfăptuirea echităţii socialiste în România. Numai astfel, după pilda marilor precursori la care ne-am referit, vom putea infuza o nouă energie şi noi virtuţi de atractivitate muzicii noastre, noi calităţi de originalitate, vom putea descoperi noi resurse de viaţă şi de adevăr uman şi artistic, vom putea deschide, în fond, noi orizonturi de înflorire a artei noastre.

Angajată, cu toate forţele creatoare de care dispune, în opera de ridicare spirituală a iubitorilor de frumos, muzica noastră îşi află în progresul societăţii româneşti, în progresul de ansamblu al omenirii, resursele şi criteriile de afirmare a ei atît în actualitate, cît şi în perspectivă, definindu-se ea însăşi nu numai ca o expresie dar şi ca un factor de activare, de dinamizare a acestui progres.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ZENO VANCEA

Libertatea de creaţie şi responsabilitatea socială a compozitorului

Studiul de faţă reprezentînd o încercare de a analiza, în lumina învăţăturii marxist-leniniste, problema libertăţii creaţiei şi responsabilitatea socială a omului de artă în domeniul muzicii, cred că este necesar de a se porni de la specificul muzicii ca artă a sunetelor organizate. După cum se arată în *Bazele esteticii marxist-leniniste* (Ed. Politică, Buc. 1961, pag. 544), „*Spre deosebire de alte arte, ca de pildă literatura, pictura sau teatrul, muzica are un limbaj profund specific*“ şi mai departe : ...„*specificul, unic în felul său pe care îl are muzica în comparaţie cu celelalte arte constă în faptul că, năzuind, ca şi orice artă, să cuprindă realitatea cît mai larg şi mai multilateral şi totodată să-i dea o apreciere din punct de vedere estetic, ea realizează acest lucru adresîndu-se nemijlocit conţinutului spiritual al emoţiilor omeneşti pe care, cu o forţă neobişnuită, le activează la ascultători*“.

Cu alte cuvinte, specificul muzicii constă în faptul că este o artă care reflectă mai mult şi mai nemijlocit decît celelalte arte o realitate *interioară*, opera muzicală fiind expresia unor stări emoţionale născute în contact cu lumea înconjurătoare.

Uneori actul de creaţie este declanşat în mod direct de un impuls venit dinafară : acesta era, de pildă, cazul improvizaţiilor la pian ale lui Beethoven, care au uimit şi au impresionat pe contemporanii compozitorului, ideile muzicale izvorîte din momentul inspiraţiei servindu-i apoi ca material brut pentru sonatele sale. Nu totdeauna poate fi stabilită însă o legătură directă între conţinutul unei compoziţii şi sursa de inspiraţie, conţinutul emoţional al compoziţiei, izvorînd adeseori din *memoria afectivă* în care se sedimentează trăirile unui compozitor.

Aceasta explică şi de ce conţinutul afectiv al unei lucrări de mai mare amploare rămîne în esenţă acelaşi chiar în cazul cînd elaborarea ei necesită mai mulţi ani. Datorită caracterului predominant emoţional al artei muzicale, unii copii cu un talent precoce, conduşi numai de instinct, reuşesc să creeze încă de la o vîrstă fragedă mici piese muzicale, care, deşi naive, posedă certe calităţi artistice, cum erau de pildă compoziţiile timpurii ale lui Mozart, Enescu şi ale altor copii geniali.

Se mai poate afirma că, sub aspectul caracterului specific al muzicii ca limbaj al sentimentelor, între cîntecul de fluier al păstorului sau cîntecul de dor al unui flăcău de la ţară — „eu nu cînt că ştiu

Scanned with OKEN Scanner

cînta, ci mă doare inima" — și între creația unui compozitor de profesie nu există deosebire decît în ceea ce privește complexitatea mijloacelor de expresie. George Enescu spunea odată că în compozițiile sale el nu a făcut altceva decît să tălmăcească ceea ce auzea cîntîndu-i în inimă.

Cum însă compozitorul nu trăiește în afara societății și cîntecul său nu este un monolog creat doar pentru propria desfătare, ci printr-o necesitate firească, el simte nevoia de a se adresa semenilor, creația sa constituie un mijloc de comunicare, iar după cum spunea Musorgski, și un mijloc de comunicare între oameni. Cuvintele scrise de Beethoven pe o partitură a sa : „De la inimă la inimă, spre mai bine" constituie una din miile de dovezi existente în lumea muzicii în privința intenției deliberate a artiștilor de a stabili o legătură între ei și societate.

Pentru ca exteriorizarea prin muzică a stărilor emoționale să nu devină un produs anarhic, o aglomerare haotică de sunete, compozitorul trebuie să le organizeze după anumite principii și legi.

Muzica fiind un limbaj care a evoluat de la formele cele mai simple la altele din ce în ce mai complexe, muzica trecînd deci prin diferite faze de dezvoltare, compozitorul este legat de acea treaptă de dezvoltare, la care arta muzicală a ajuns în timpul activității sale creatoare, el fiind nevoit de a ține seama și de canoanele estetice ale epocii sale.

Compozitorul poate îmbogăți mijloacele de expresie moștenite de la antecesorii săi, el poate adăuga acestora altele noi, poate contribui într-o anumită măsură la modificarea canoanelor estetice ale timpului său, dar numai pe baza unei anumite legități, numai pe baza logicii ce guvernează orice manifestare spirituală organizată.

Respectarea legităților ce stau la baza unei opere muzicale impune deci compozitorului anumite limite ; în același timp însă, în cadrul posibilităților de realizare oferite de gradul de dezvoltare al artei muzicale, precum și al concepțiilor estetice din timpul său, compozitorul are libertatea de a alege acele mijloace pe care el le consideră că sînt cele mai potrivite pentru realizarea operei sale.

După cum se știe, în domeniul artei muzicale procesul de îmbogățire a mijloacelor de expresie este legat de însuși procesul de dezvoltare al societății, de continua lărgire a sferei de gîndire și de simțire a acesteia. Compozitorii sensibili față de aspirațiile spirituale ale epocii lor, exprimîndu-se pe ei, exprimă în același timp prin opera lor și atitudinea, reacțiile emoționale ale societății față de marile probleme ale existenței. Dar, așa cum spun Marx și Engels în *Ideologia germană* (pag. 35-37), *„Forța spirituală dominantă aparține în fiecare epocă clasei care este forța dominantă materială a societății"*.

În domeniul artei sonore, este mult mai dificil ca în alte arte de a stabili modul în care în diferitele perioade ale istoriei muzicii forța spirituală și-a exercitat influența ei asupra conținutului și formei respectivei creații.

Scanned with OKEN Scanner

O scurtă trecere în revistă a principalelor perioade stilistice ale istoriei muzicii mi se pare instructivă din punctul de vedere al relaţiilor compozitorului cu societatea timpului său.

Primele manifestări de muzică cultă europeană, creaţii ale unor compozitori de profesie, au aparţinut muzicii religioase; cea laică s-a emancipat treptat de sub tutela bisericii. Potrivit rolului pe care îl aveau cîntările bisericeşti de a contribui la adîncirea evlaviei credincioşilor, compozitorii, chiar şi cei mai mari, ca de pildă Palestrina, Orlando di Lasso, au fost nevoiţi să respecte canoanele estetice impuse de biserică, adoptînd un mod de exprimare din care erau cu totul excluse elementele individualiste. Pe vremea aceluiaşi Palestrina însă, muzica laică ce înflorea în ambianţa curţilor princiare se distingea printr-o notă accentuat personală, ca expresie a individualismului Renaşterii. Limbajul armonic al madrigalelor unui Gesualdo, Monteverdi şi ale altor compozitori, de o revoluţionară noutate faţă de cel al muzicii religioase, îl anticipează nu numai pe Wagner dar pînă şi pe reprezentanţii expresionismului de la începutul veacului XX.

În perioada ce urmează Renaşterii, în Baroc, cînd compozitorii se află încă în majoritatea cazurilor în serviciul unei curţi princiare sau al unui senior feudal, clasa aristocratică fiind consumatoarea principală a artei muzicale, o anumită notă elevată, tonul festiv, tendinţa spre grandios şi monumentalitatea formei, sînt cîteva din trăsăturile caracteristice ale artei muzicale. Dar pe lîngă aceste trăsături comune întregii creaţii din Baroc, au existat şi largi posibilităţi de diferenţiere între operele muzicale ale compozitorilor; aceasta o dovedeşte de pildă arta celor doi maeştri de vîrf ai epocii, Bach şi Händel. Ambii mînuiesc cu o suverană măiestrie stilul epocii, polifonia, ambii îşi exprimă trăirile prin limbajul propriu vremii lor, dar în timp ce muzica lui Bach, fire înclinată spre introspecţie şi transcendental, este expresia unui ins frămîntat de marile probleme ale existenţei umane, Händel, receptiv faţă de toate impresiile dinafară, redă cu deosebită preferinţă laturile însorite ale vieţii.

Forma de exprimare muzicală a epocii următoare, aceea a clasicismului, arată o fundamentală schimbare, polifonia fiind înlocuită cu omofonia armonică, schimbare determinată de dezvoltarea generală a simţului armonic. În ceea ce priveşte însă alegerea mijloacelor armonice pentru exprimarea unui anumit conţinut, compozitorii au fost desigur influenţaţi de sensibilitatea şi gustul muzical al timpului.

În legătură cu situaţia artei în orînduirea burgheză, în *Estetica Marxist-Leninistă* se arată că: *„în lumea capitalistă artiştii nu sînt reprezentanţi ai clasei dominante. Ei formează într-o măsură mai mare ca oricînd o pătură socială deosebită a intelectualităţii artistice, recrutate din cele mai diferite grupuri sociale“.*

Analizînd creaţia muzicală a societăţii capitaliste din secolele XIX-XX, vom putea constata că, deşi individualismul burghez a avut o indiscutabilă înrîurire asupra creaţiei muzicale, manifestîndu-se atît în conţinut cît şi în extraordinara diversitate de stiluri cu o accentuată notă personală, fenomen necunoscut pînă atunci în istoria muzicii, com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitorii se simţeau de fapt străini de idealurile artistice ale societăţii în care trăiau. Aceasta explică şi apariţia „artei pentru artă", a muzicii cu un caracter tot mai esoteric, destinată unei elite, unui cerc restrîns de iniţiaţi.

O dată cu constituirea ţărilor socialiste, compozitorilor li s-a pus pentru prima dată în istorie problema unei relaţii artistice multilaterale cu masa oamenilor muncii şi în acelaşi timp şi marea problemă a găsirii celor mai potrivite forme de comunicare artistică cu masele.

Există desigur, şi au existat şi în trecut în ţările capitaliste, compozitori pasionaţi de problema educaţiei artistice a maselor, cum a fost de pildă Gustave Charpentier, fondator la Paris al primului Conservator muncitoresc din lume, sau Hans Eisler şi Paul Dessau, care au scris încă cu mulţi ani în urmă un număr considerabil de lucrări — *songuri* şi piese corale pentru muncitorii din Germania — opera lor fiind continuată abia după constituirea Republicii Democrate Germane.

In cadrul concepţiei proletcultiste, unii împărtăşeau convingerea că o lucrare muzicală de factură oricît de complexă, devine, graţie genialităţii ei reale sau presupuse, — în paranteză fiind spus că genialitatea se confunda adeseori cu academismul, — dintr-o dată accesibilă oricui. Experienţa a infirmat categoric această părere, dovedindu-se că, aşa cum a spus Marx : *„Abia muzica trezeşte simţul muzical al omului"*, şi *„Cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală"*, (Manuscrise economico-filozofice, pag. 119—121).

Pentru a nu oferi maselor numai produse muzicale de genuri minore şi pentru a le deschide larg porţile spre domeniile vaste ale culturii universale şi naţionale, făcîndu-i beneficiari ai artei mari, este nevoie de conjugarea tuturor forţelor active pe tărîmul educaţiei cultural-artistice a maselor. Saltul calitativ de la starea actuală la un nivel mai înalt de cultură muzicală va fi realizat atunci cînd oamenii muncii vor veni în număr cît mai mare în sălile de concert şi cînd cei mai mulţi dintre ascultătorii emisiunilor radiofonice şi televizate vor urmări cu interes executarea unei simfonii de Beethoven sau a unui alt compozitor, reprezentant al culturii universale sau naţionale.

Dar pentru a ajunge aici, este nevoie de timp şi trebuie depuse eforturi concentrate.

Este indiscutabil că în afară de conţinut, o altă problemă importantă a creaţiei muzicale socialiste o constituie şi limbajul ei.

Continuînd tradiţia făuritorilor şcolii noastre naţionale, lucrările create după Eliberare au în multe cazuri o caracteristică notă folclorică. Pe lîngă astfel de lucrări au apărut şi altele în care, în urma stilizării personale şi a transfigurării substanţei muzicale populare, originea folclorică este mai puţin sesizabilă. Mai mulţi dintre compozitori şi-au afirmat personalitatea artistică cu ajutorul unui limbaj muzical de orientare universalistă. Dar toate aceste lucrări sînt caracterizate prin legătura lor organică cu nobila tradiţie a muzicii ca artă eminamente expresivă.

În ultimii zece ani au apărut însă şi la noi lucrări izvorîte din alte concepţii artistice, urmărind realizarea frumosului artistic nu prin-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un bogat conținut emoțional ci prin organizarea materiei sonore pe baza anumitor principii matematice. Muzica avangardistă urmărește înlocuirea celor cinci componente ale muzicii tradiționale : melodie, ritm, culoare, armonie, polifonie, fie numai cu ritmul, fie numai cu un joc gratuit de timbre. Exegeții avangardismului afirmă că în epoca noastră de înaltă civilizație tehnică, numai o astfel de muzică în care sînt incluse și zgomote, corespunde sensibilității omului contemporan. Or, este evident că împotriva pericolului unei tot mai accentuate mecanizări a vieții, muzica înzestrată cu o puternică forță expresivă constituie cel mai bun antidot.

Cu toate că un număr considerabil de astfel de lucrări dovedesc talent și că unele din ele au obținut succese în străinătate, este clar că astfel de lucrări, oricît de interesante ar fi sub aspectul tehnic pentru un specialist, fiind lipsite de un mesaj umanist, nu pot avea decît un rol periferic în cultura noastră socialistă. Manifestare a crizei politice, economice, morale și culturale a lumii capitaliste, muzica avangardistă rămîne un fenomen străin de cultura socialistă, neputînd fi expresia aspirațiilor spirituale ale noii societăți.

Muzica în sine, neînsoțită de text, nu poate desigur răspîndi idei antisociale sau potrivnice moralei ; dar înlocuirea melodiei expresive, de nobilă și generoasă inspirație cu efecte senzoriale, ca în creațiile avangardiste, răpește muzicii posibilitatea de a contribui la „înnobilarea sufletului omenesc", ceea ce constituie, după cum spunea George Enescu, una din virtuțile principale ale artei muzicale.

În opera de educare cultural-artistică a maselor de oameni ai muncii, de formare spirituală a noilor generații, calitatea de a mișca și înălța pe ascultători reprezintă unul din comandamentele majore ale artei muzicale. În introducerea expunerii noastre am arătat că muzica reflectă o realitate interioară dar că aceasta fiind reacția emoțională a compozitorilor față de realitatea obiectivă, din cauza unor deosebiri de temperament și de sensibilitate ei vor reda diferit realitatea obiectivă în creația lor muzicală. Astfel, în timp ce unele din lucrările muzicale vor fi pătrunse de patos revoluționar, altele, sub impresia aceleiași realități vor avea un caracter mai mult liric.

Dacă față de poezie muzica are dezavantajul de a nu putea exprima idei, concepte, ea are în schimb posibilitatea de a reda o gamă mult mai largă de sentimente, un mesaj intraductibil în cuvinte. Aceasta este ceea ce îi conferă tocmai caracterul ei specific. Limitînd conținutul emoțional al muzicii numai la redarea zonelor luminoase ale existenței, la festiv, la decorativ, la tălmăcirea doar a bucuriei, la prezentarea unilaterală a vieții, excluzînd din muzică reveria, meditația, nostalgia și chiar sentimentul durerii, ar însemna să sărăcim muzica, să diminuăm forța ei expresivă.

În concluzia scrierii noastre, putem afirma că de la cîntecul popular pînă la simfonie, muzica nu capătă sens decît prin organizarea ei în formă. Abia prin formă, ea devine limbajul inteligibil al emoțiilor, mijloc de comunicare și de cunoaștere. Or, este evident că organizare înseamnă selecție, alegerea celor mai potrivite combinații sonore, ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce în mod evident reprezintă o îngrădire. Artistul se adresează prin opera sa semenilor săi, cu intenţia de a îmbogăţi viaţa lor sufletească. Dar aceasta nu devine posibil decît cu ajutorul unor modalităţi de exprimare muzicală inteligibilă şi altora. Ceea ce desigur, într-un alt fel decît acela al respectării legilor de organizare al sunetelor, înseamnă înţelegerea necesităţii.

În orînduirea noastră, opera de artă încetează de a mai fi, ca în capitalism o „marfă" pe care compozitorul o valorifică pentru a-şi asigura existenţa. Ea devine expresia solidarităţii depline a artistului cu colectivitatea creatoare de bunuri materiale şi spirituale, societatea socialistă oferindu-i largi posibilităţi de dezvoltare a personalităţii sale umane şi artistice. Din adeziunea compozitorului la idealurile societăţii, din identificarea sa cu marile ţeluri de care ea este animată, izvorăşte şi responsabilitatea liber consimţită a artistului, dorinţa sa de a îmbogăţi patrimoniul cultural-artistic al colectivităţii cu creaţii care, înfrumuseţînd viaţa oamenilor, pot contribui la intensificarea elanului creator al societăţii noastre socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

CORNELIU DAN GEORGESCU

O noţiune cu înţelesuri profunde: libertatea de creaţie

4 — c. 724

Scanned with OKEN Scanner

Noțiunea de libertate de creație are un dublu aspect, corespunzător oarecum celor doi termeni ai săi. Pe de o parte — ca și libertatea individului în societate, în general — nu poate fi gîndită corect decît ca o *necesitate înțeleasă,* (deci adaptare), iar pe de altă parte, creație înseamnă, în orice domeniu, inclusiv cel ar artei — opoziție față de vechi (deci, luptă). Arta a răspuns întotdeauna unei cerințe sociale concrete, a avut o funcție anumită (începînd cu rolul ei magic în societățile primitive și continuînd cu cel jucat în decurs de secole în biserică sau ca muzică de curte, ca distracție, ca spectacol, ca muzică a revoluției sau ca prilej de meditație); a dăinuit însă peste veacuri acea artă care a răspuns acelei necesități funcționale nu *oricum,* ci producînd obiecte de valoare artistică, deci obiecte cu anumite calități specifice.

Între aceste creații și funcția care le-a dat naștere există deci o relativă independență: nu apreciem azi toate creațiile trecutului, ci doar pe unele, iar acestea — după ce funcția pe care au îndeplinit-o a fost de mult uitată — sînt reintegrate în viața artistică actuală, servesc deci noi necesități ale societății. Astfel se explică faptul că o cantată de J. S. Bach, scrisă pentru un anumit prilej — dar nu toate cantatele scrise atunci — poate fi executată azi în concert, fără să se mai gîndească nimeni la scopul concret pentru care a fost ea concepută. Același raționament este valabil și cînd privim obiecte de ceramică africană sau ascultăm muzică folclorică rituală românească, cu toate că aceste creații nici nu au fost gîndite măcar ca artă, ci doar ca obiecte utilitare. (În ce constau aceste calități estetice, dacă ele au un caracter relativ sau absolut, — acestea sînt probleme care depășesc cu mult cadrul expunerii de față).

Societatea impune deci cerințele ei artistului printr-o structură complicată de norme administrative (stimulative sau restrictive) dar și pur artistice; cel mai inventiv creator se încadrează, privit dintr-o perspectivă istorică suficientă, în tiparele gîndirii specifice timpului său. Pare foarte dificil de precizat dacă el se supune cu totul pasiv acestor tipare sau dacă nu cumva el însuși contribuie la stabilirea lor. În realitate — și astfel apare al doilea aspect al noțiunii de libertate de creație — cred că artistul participă, alături de alți creatori pe diferite planuri — la dinamizarea culturii, la direcționarea ei către noile forme de gîndire necesare. Faptul că gîndirea umană se desfășoară

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul anumitor tipare este cunoscut (de exemplu, tiparele limbii constituie gramatica ei); rolul major al creației, în general, este tocmai acela de a lărgi, de a contrazice aceste tipare, de a reda gîndirii libere curajul, spontaneitatea, de a elibera intuiția de un considerabil bagaj livresc. Este adevărat că se reușește pînă la urmă doar impunerea altor tipare, dar acestea sînt, în fond, etapele procesului evoluției gîndirii. Din descrierea extrem de schematică a acestui mecanism dialectic rezultă clar că libertatea de creație — în această a doua accepțiune a sa — nu se acordă de către nimeni, ci se cucerește de către creator; el oferă, în modul său specific, societății, modalități de gîndire superioară celor vechi, societatea adoptînd — nu fără rezistență, de obicei — ceea ce îi este necesar etapei istorice concrete. Astfel se manifestă din nou primul aspect al acestei libertăți de creație, necesitatea; tot astfel se explică însă și de ce adevărata creație a fost primită întotdeauna cu entuziasm, dar — la început — și cu foarte multe obiecții. Să ne gîndim la unii admiratori contemporani lui Beethoven — compozitor prin excelență revoluționar, creator — care regretau la fiecare nouă lucrare a acestuia instabilitatea sa, faptul că el nu rămîne la vechiul și bunul său stil, unanim acceptat. Aceste regrete înseamnă, traduse în limbajul acestei expuneri: în loc să fabrice în serie produse artistice conform tiparelor abia fixate, el creează mereu alte tipare, deci obligă publicul la un efort continuu de gîndire. Aceeași comoditate a gîndirii (în cel mai bun caz, lipsită total de rea voință) a făcut ca și la noi, de relativ puțin timp, lucrări ale unor compozitori ca Enescu, Bartók, apoi Rogalski, Silvestri și alții, între care Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, să fie primite cu foarte multă rezervă la început. În schimb, azi sînt privite cu aceeași rezervă alte creații, unele din cauza problemelor noi pe care le pun, altele, pur și simplu, din cauza titlurilor lor (cu toate că tiparul titlului apare oricui ca efectiv cel mai formal dintre tipare!). Tot azi vedem însă — din păcate, nu putem vedea decît în trecut, pentru prezent lipsindu-ne perspectiva — cît de firesc se înscriu aceste opere în epoca în care au fost create și, datorită calităților lor specific artistice, în ce măsură caracterul lor universal face posibilă adoptarea lor de către orice epocă nouă, cu noi semnificații. Istoria muzicii a reținut întotdeauna numai operele cu calități estetice superioare, oricît de divergente au apărut la vremea lor tendințele oficiale și a lăsat să fie uitate pe acelea care, deși conformiste, nu prezentau nici un interes artistic, *deoarece ea reține doar creațiile, nu și produsele de serie.*

Să revenim însă la primul aspect al noțiunii de libertate de creație.

Societatea solicită compozitorilor muzică pentru acoperirea celor mai variate necesități, mai mult sau mai puțin concrete. Corespunzător acestor necesități s-au precizat cu timpul o serie de genuri muzicale diferite ca grad de abstractizare, ca mod de realizare a contactului cu realitatea: de la muzica ușoară sau cea de estradă — care îndeplinește o funcție distractivă — pînă la muzica simfonică și de cameră, care îndeplinește în primul rînd o funcție formativă, educativă. Desigur, că orice muzică bună, indiferent de gen, are un caracter edu-

Scanned with OKEN Scanner

cativ prin însuși efectul său estetic, deci acest funcționalism al genurilor muzicale nu trebuie văzut rigid ; cu toate acestea, diferențierea de principiu există, iar amestecul lor nereușit, aplatizarea artificială a funcțiilor, poate lăsa descoperită o zonă importantă a unei culturi. Nevoile reale ale societății, atît cele imediate, cît și cele de perspectivă, sînt complexe, ele neputînd fi reduse nici la cîntece de masă, nici la experimente avangardiste. Este greu de conceput un om complet, cu o gîndire proprie activă, care ar avea ca lectură doar ziarul „Magazinul" sau „Sportul" (sau, poate numai o revistă de cercetări matematice) ; cîți oameni se mulțumesc însă numai cu ascultarea cîtorva piese de muzică ușoară sau pseudo folclorică, oferită pe discuri cu un discernămînt cît se poate de discutabil din considerente comerciale ! Desigur că nu acest fapt în sine este condamnabil, ci lipsa de orizont, lipsa de acces la problemele mai profunde, mai abstracte, ale existenței, superficialitatea care-și va pune amprenta asupra oricărei activități a acestui om. Paleta funcțională atît de diversă a muzicii contemporane, privită în ansamblul genurilor ei, apare astfel ca avînd de asemenea un dublu aspect : unul, pasiv, de satisfacere a unor nevoi concrete de relaxare, distracție — deci, odihnă a creierului — și altul, activ, stimulator, care implică o pregătire, concentrare, deci un efort de gîndire. Ca orice efort, acesta poate să nu facă o deosebită plăcere celor neobișnuiți cu efortul, dar acest proces își arată pînă la urmă roadele. Făcînd o analogie, de loc nejustificată, între cercetarea științifică aplicativă și cea teoretică, fundamentală, putem afirma că societatea are nevoie atît de „bunuri de larg consum" artistic, solicitate direct, cît și de o „cercetare fundamentală" pe plan muzical care să corespundă modului cel mai avansat de gîndire al secolului 20 ; de altfel, creația din prima categorie urmează invariabil pe cea de a doua categorie, la o distanță oarecare, folosindu-i cuceririle. Fiecare compozitor, în conformitate cu aptitudinile, temperamentul și pregătirea sa, își poate aduce aici contribuția sa, la fel de importantă.

Aș dori să accentuez ceea ce consider, a fi una dintre sarcinile de mare răspundere ale compozitorului de muzică simfonică — deci, acționînd în cadrul categoriei celei mai complexe, abstracte, a creației muzicale — limitîndu-mă la un aspect esențial al problemei.

O operă de artă se înscrie în contemporaneitate ca *artă* prin aceea că reflectă realitatea în forme specifice ; ea este un „model", un rezumat pe plan artistic (realizat prin structuri melodice, ritmice, timbrale, etc) al modului de a gîndi al omului contemporan. Despre un anumit subiect din realitate se poate scrie un articol care să informeze și să convingă pe oricine ; fără a putea fi la fel de explicită, muzica are însă căile ei proprii de informare, de neînlocuit, prin care își exercită funcția sa formativă asupra caracterului celui ce o ascultă. Presupunem, desigur, un receptor pregătit, capabil să înțeleagă ceea ce i se oferă. Muzica poate însufleți, poate provoca o meditație rodnică, poate dezvolta imaginația, memoria, simțul moral, capacitatea de a lua hotărîri ; ea poate învăța, alături de știința nouă, cum să se gîndească curajos, modern, cum să se inventeze, să se muncească și să se îndeplinească obli-

Scanned with OKEN Scanner

gațiile față de societate. Pentru ca muzica să poată avea însă aceste efecte, compozitorului nu îi este suficient entuziasmul, generozitatea sau contactul nemijlocit cu realitatea (cu toate că acestea nu pot lipsi, desigur !). Nici un inginer n-ar putea proiecta o uzină modernă numai cu ajutorul entuziasmului ; pentru munca lui, el are nevoie de anumite cunoștințe, de o anumită practică. Dar și opera de artă este o construcție ce necesită o muncă specifică de înaltă calificare, probitate profesională, informare continuă, deci — un înalt nivel tehnic (expresie care, prin tradiție, nu place muzicienilor de formație mai mult sau mai puțin romantică, cu toate că nu este vorba de a înlocui cu acest nivel tehnic inspirația, intuiția artistică, ci de a-l adăuga acesteia, opunîndu-l doar empirismului). Din păcate, s-a dovedit nu o dată că, o mare parte din nereușitele actuale (de exemplu, în domeniul filmului românesc, bine orientat din punct de vedere ideologic) se datorează lipsei de meșteșug artistic, neîndemînării creatorului respectiv, lipsei de stăpînire a posibilităților, a mijloacelor de expresie artistică folosite, în fond, lipsei de *maturitate artistică*. Aceste mijloace de expresie, în sens foarte general (cum ar fi, în muzică, forma sonată sau procedeele aleatorice, armonia clasică sau serialismul) nu sînt niciodată responsabile pentru nereușita operei, deoarece tot cu ele se pot realiza și opere valoroase ; întreaga răspundere revine desigur mînuitorului acestor mijloace, creatorului. (O relație între procedee și rezultat există, dar ea nu este hotărîtoare). Meșteșugul artistului nu se realizează prin discuții, ședințe, bune intenții izolate sau cîte un concert reușit, ci prin mulți ani — poate decenii, poate secole — de *viață artistică normală*, bogată, ca rezultat al unei culturi crescute organic în țara respectivă, conform celor mai bune tradiții, în confruntare continuă cu realizările de valoare ale culturii pe plan mondial.

În concluzie, după părerea mea, o operă nerealizată pe deplin artistic nu poate reprezenta epoca noastră, nu ne poate aduce nici un serviciu, pentru că ea nu va avea efectul scontat asupra nimănui. Ea nu va dura, chiar dacă titlul sau dedicația ei o fac să pară actuală, necesară ; în schimb, o operă convingătoare, de mare valoare artistică, va deveni un bun universal, concentrînd în jurul ei toate năzuințele noastre actuale (finalul *Simfoniei a 9-a* de Beethoven n-a fost scris pentru concertele festive ale UNESCO !), va contribui la maturizarea unui om de tip nou, chiar dacă ea are un caracter mai abstract și necesită un oarecare efort pentru înțelegerea ei deplină (același efort pe care-l necesită și știința modernă, la care de asemenea nu se poate renunța).

Consider că răspunderea social-patriotică a compozitorului constă în primul rînd în a realiza o artă de valoare, despre care să se poată spune, oricînd și oriunde, cu mîndrie, că a fost produsă la noi, în acești ani ; el trebuie de asemenea să nu obosească niciodată să evolueze, să lucreze, să se informeze, dar să și repete pînă cînd aceste deziderate vor deveni o cucerire definitivă a culturii noastre : este nevoie de muzică în școli, pentru că ea constituie un factor educativ specific care, lipsind la o anumită vîrstă, nu va putea fi înlocuit cu nimic mai tîrziu,

Scanned with OKEN Scanner

pentru generațiile respective ; este necesară o informare concludentă, continuă a publicului, prin execuții convingătoare iar nu formale, ca în 90% din cazuri, a muzicii românești, în întreaga ei diversitate, în concerte ; este nevoie de contacte internaționale cu alte culturi muzicale, deoarece confruntarea stimulează și face accesibile pentru noi — ca și în știință — rezultatele muncii unui cerc mai larg de creatori, de unde putem selecționa ceea ce ne este nouă necesar, izolarea însemnînd întotdeauna stagnare. Aceste condiții minime sînt vitale unei activități culturale pe care am numit-o *normală,* care va putea naște, cu timpul, acele opere de artă pe care epoca noastră le așteaptă. Pentru a-și îndeplini în modul său specific obligația sa social-patriotică față de societatea noastră, creatorul conștient de azi nu trebuie să răspundă cerințelor sociale numai realizînd opere de artă corespunzătoare, să zicem — rog să-mi fie iertată comparația — blocurilor de locuințe tip „confort 4" (cu toate că nici acestea nu pot lipsi !) : el trebuie să se străduiască să creeze *monumente artistice reprezentative* — ca Sala Palatului R.S.R. sau mănăstirile din nordul Moldovei — care să reziste timpului, cu tot efortul, uneori renunțarea la interesul personal imediat (ca în orice investiție mai amplă de energie) pe care această dificilă sarcină îl implică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE CĂLINOIU

Unele probleme actuale privind creaţia şi spectacolul de operă, balet şi operetă

Programul politico-ideologic elaborat de Congresul al X-lea al P.C.R., aprofundat și amplificat prin documentele plenarei din 3—5 noiembrie 1971 a C.C. al P.C.R. ne obligă la intensificarea eforturilor și la ridicarea pe o treaptă mai înaltă a activității noastre, în conformitate cu imperativele majore ale făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, ale formării omului nou, cu o conștiință avansată.

În acest sens, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în colaborare cu Uniunea compozitorilor și cu alți factori de răspundere din domeniul muzicii, a inițiat o largă mobilizare a tuturor forțelor artistice pentru realizarea și promovarea unui număr mai mare de lucrări originale — inclusiv în genul operei, operetei și baletului.

Muzicii, prin capacitatea sa de a emoționa și transmite — într-un limbaj universal — idei, sentimente și mesaje de o factură superioară, în spiritul umanismului caracteristic societății socialiste, îi revine în sistemul artelor, o sarcină educativă dintre cele mai importante. Forța ei de pătrundere și de convingere este extrem de vastă și de o eficiență durabilă. Nu este locul și nici nu ne propunem să amintim aici, chiar într-o sumară incursiune retrospectivă, cît de prezentă și de binefăcătoare a fost muzica în viața oamenilor, în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberare națională și socială, de împlinire a idealurilor progresiste de viață materială și spirituală. Desprinzînd toate învățămintele din recentele documente de partid, ne vom opri numai asupra *cîtorva aspecte ale muzicii de operă, balet și operetă*, genuri de o largă popularitate în rîndul oamenilor muncii, pentru a releva stadiul actual al creației și interpretării și a sugera unele soluții optime de îndrumare a efortului creatorilor și interpreților — compozitori, libretiști, regizori, coregrafi, dirijori, scenografi, soliști vocali și balerini — spre ridicarea acestor genuri pe o treaptă calitativ superioară, în conformitate cu cerințele maselor de spectatori, cu ideile directoare și principiile estetice ale artei zilelor noastre.

* * *

Analiza problemelor operei, operetei și baletului în epoca actuală, evidențiază o multitudine de puncte de vedere estetice față de capacitatea acestor genuri de a transmite gîndirea și simțirea omului contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Nu vom analiza aici în detaliu diverse aspecte ale acestor probleme — unele destul de controversate — ci vom afirma convingerea noastră profundă că într-o societate socialistă genurile enumerate pot şi trebuie să devină purtătoare ale unui înalt mesaj artistic, deoarece ele au capacitatea de a da glas patosului revoluţionar specific epocii noastre, de a reflecta profilul moral al omului de azi, confruntările dramatice dintre nou şi vechi, de a înfăţişa realitatea patriei noastre în plină operă constructivă, de a exprima o viziune tonică asupra viitorului societăţii noastre, al umanităţii în general.

Expresie vie, sensibilă şi puternică a vieţii şi eforturilor oamenilor de azi, operele din aceste genuri pot explora, de pe poziţiile esteticii noastre, trecutul istoric, reliefînd continuitatea năzuinţelor şi luptei pentru libertate şi dreptate socială şi naţională dusă de popor, punînd în evidenţă figurile sale de seamă.

După cum se ştie, epoca noastră cunoaşte o intensă şi multilaterală dezbatere analitică asupra genului lirico-dramatic, acumulîndu-se în acest domeniu poate mai multă teorie decît în întreaga existenţă a genului. Dar, această analiză, uneori pasionantă, departe de a confirma criza formulată de unii autori sceptici, ne apare mai curînd ca o dovadă a necesităţii genului, ca o atestare a viabilităţii permanente a operei, ca o formulare a imperativului ca aceasta să fie mereu contemporană, în raport cu viaţa şi cu exigenţele publicului spectator. Astăzi, teoria operei n-a lăsat nici un capitol în afara dezbaterilor : de la relaţia dintre cuvînt şi sunet, pînă la raportul dintre conţinut şi expresie, de la natura subiectului, pînă la modalităţile de conturare veridică a ideilor conducătoare, abordînd factori importanţi ca specificul libretului, caracterul modern al regiei, scenografiei şi întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, subliniind laturi ce ţin de teoria compoziţiei muzicale, a dramaturgiei, de aspectele specifice de estetică şi de finalitate socială pe care le implică astăzi genul în diversitatea modalităţilor sale. Căci, dincolo de compartimentele tradiţionale ale operei, înţeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaşte alte forme mai apropiate sau mai depărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecţie şi concentrare), opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră şi încă multe altele. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalităţile de integrare funcţională, în mecanismul operei, a corului, a baletului şi pantomimei, artei filmului, a sintezei dintre mijloacele vocal-instrumentale şi electronice, a cîntului vorbit şi a teatrului jucat ca teatru de operă, a „operei în operă“ etc.

Multe eforturi au fost consacrate definirii locului pe care-l poate ocupa tema contemporană în cadrul operei, operetei şi baletului. Teoreticienii au urmărit în primul rînd ideea că aceste genuri au izvorît de multe ori din ancorarea acţiunii în trecut, luîndu-se ca puncte de plecare fie subiecte istorice, mitologice, sociale etc., fie creaţii literare — drame şi nuvele larg recunoscute ca valoare, intrate de mult în conştiinţa publicului. Marea forţă ideatică a operei clasice — amintim de lucrările epocale de la Mozart la Wagner, de marea şcoală rusă de operă şi balet — se explică prin această realitate. Dramaturgia de

Scanned with OKEN Scanner

operă a făcut apel de foarte multe ori și în faze diferite — de la baroc la post-romantism — la ficțiune, fantezia literară dimensionînd și condiționînd prin arcuirea ei cadrul general al evenimentelor sonore. Trebuie accentuat însă faptul că întotdeauna muzica a tins să se situeze în concret, în actualitate — să zugrăvească veridic și dinamic tipologia umană, problematica socială și istorică, precum și sensurile etice și estetice contemporane cuprinse în libret — ca de pildă în operele lui Verdi și Puccini, sau în operele lui Beethoven, Weber și Musorgski — iar prin limbajul ei muzica a tins întotdeauna să exprime ideile, sensibilitatea epocii.

În privința ariei de cuprindere a problematicii contemporane, a dificultăților pe care le implică realizarea și promovarea operei, baletului și operetei, în ultimele decenii și-a făcut loc tot mai insistent părerea pesimistă că aceste genuri sînt din ce în ce mai puțin capabile de a investiga universul lăuntric al omului, cu infinita sa paletă de nuanțe; ca atare, oricît ar fi de complexă și de perfectă fuziunea cuvînt-sunet-mișcare-expresie scenică, întreagă această lume plină de sensuri riscă să cadă în convenționalism, în simplă anecdotă. Or, realitatea artistică demonstrează că o astfel de apreciere este superficială, deoarece în toate genurile artistice, inclusiv în literatură, procesul de analiză n-a renunțat și nu renunță la întregul univers de posibilități, de la înfățișarea eroilor de o mare complexitate psihologică, la acțiunea larg desfășurată, la zugrăvirea marilor conflicte dramatice etc. Opera a izbutit să urmeze un proces similar, chiar dacă au fost înlăturate din inventarul mijloacelor artistice aspectele împovărătoare ale literaturizării, elementele de încărcătură anecdotică. Una dintre problemele esențiale, încă nerezolvată, rămîne, totuși, contradicția dintre evoluția extrem de nuanțată a vieții interioare bogate, complexe a personajelor contemporane și legile fundamentale ale genului lirico-dramatic, care nu permit eludarea confruntărilor manifestate prin acte exterioare. Aici își spune cuvîntul, de cele mai multe ori, libretul slab elaborat, schematic, incapabil să realizeze echilibrul dintre idee și acțiune, dintre dinamica interioară a eroilor și faptele lor. Deseori nu se efectuează selecția din multitudinea de acțiuni concrete doar a celor ce pot înfățișa, într-o modalitate *artistică*, ideile de bază ale structurii dramatice, așa cum au făcut-o, la vremea lor, autorii unor lucrări monumentale ca *Ivan Susanin*, *Cneazul Igor*, *Boris Godunov*, *Aida* și altele. Aceste lucrări, deși plecau de la subiecte istorice, se înfățișau spectatorului cu toate trăsăturile artei contemporane, aducînd în scenă o bogată problematică patriotică, social-psihologică, politică. Se poate aprecia mai degrabă că atunci cînd se manifestă neîncredere în virtuțile actuale ale genului de operă, este vorba de o lipsă de curaj, pentru că și în vremea noastră, atunci cînd un Stravinski, Janacek sau Enescu au încercat să depășească aceste dificultăți — de care erau perfect conștienți — ei le-au putut învinge nu numai prin soluții dramaturgice ingenioase, dar mai ales prin abordarea într-o viziune contemporană a libretului, prin îmbogățirea conținutului său. Este pilduitor cît de ingenios, de creator s-a folosit Enescu de tema tragediei antice spre

Scanned with OKEN Scanner

a ajunge la înțelesuri contemporane în opera sa *Oedip* în sensul biruirii de către om a destinului.

Spectacolul de operă, balet și operetă ocupă și în configurația vieții noastre muzicale un loc de seamă. Dacă arta baletului a cunoscut o dezvoltare notabilă abia în deceniile din urmă, opera și opereta, în schimb, dispun de o tradiție pozitivă acumulată în decursul anilor.

Înțelegînd capacitatea spectacolului muzical de a exercita o puternică și multilaterală acțiune educativă asupra maselor — în direcția cultivării gustului pentru frumos, dar și a formării conștiinței cetățenești și patriotice — ctitorii culturii muzical-dramatice românești au depus, la timpul lor, strădanii pline de abnegație și pasiune pentru formarea primelor trupe autohtone de operă ca și pentru realizarea primelor compoziții originale. Sînt binecunoscute, în acest sens, contribuțiile de importanță națională aduse în domeniul spectacolului muzical de dramaturgi ca V. Alecsandri, de muzicieni ca A. Flechtenmacher, E. Caudella, Ciprian Porumbescu, G. Stephănescu. Începuturile au fost desigur anevoioase, fragile de multe ori, dar ele au putut constitui temeiurile pe care, în veacul nostru, aveau să se afirme cu pregnanță opera, baletul și opereta românească prin contribuția lui George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra, Nicolae Bretan, Ion Nona Ottescu, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Gherase Dendrino, Filaret Barbu și alții.

Opera românească, după o tradiție de aproape un secol, a intrat astăzi într-o nouă fază a dezvoltării ei, începută încă din primii ani de după Eliberare. Această fază, caracterizată prin preocupări tematice diverse în care cele istorice și sociale predomină, demonstrează deopotrivă talentul compozitorilor noștri de a trata cu pricepere și —uneori și cu succes — aceste genuri, precum și capacitatea teatrelor de operă și muzicale din țara noastră de a monta lucrările originale în viziuni regizoral-scenografice și interpretative deseori interesante și atractive. Avem datoria și depinde de noi toți, ca să dăm un nou impuls pe toate planurile acestui gen a cărui importanță educativă este atît de pregnant subliniată în documentele de partid din ultima perioadă.

După cum se știe, în genul dramatic-muzical au fost realizate pînă acum operele : *Pană Lesnea Rusalim* și *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe* și *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu, *Horia* și *Păcală* de Sabin Drăgoi, *Michelangelo* de Alfred Mendelsohn, *Trandafirii Doftanei* și *Idolul sfărîmat* de Norbert Petri, *Amorul doctor* și *Hamlet* de Pascal Bentoiu. *Neamul Șoimărești*lor și *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Apus de soare* de Mansi Barberis, *Capcana* de Wilhelm Demian și *Ciocanul satului* de Erwin Junger (ultimele două în limba maghiară), *Prometeu* și *Mariana Pineda* de Doru Popovici, *Galileo Galilei* de Corneliu Cezar, *Geamgiii din Toledo* de Tiberiu Olah, *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu, *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, *Măiastra* de Ovidiu Manole, *Millo — director* de Traian Mihăilescu, *Ștejarul din*

Borzești și *Punguța cu doi bani* de Teodor Bratu, precum și operele radiofonice : *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *De Ptolomeo* de Aurel Stroe. Ele constituie un fond valoros, un punct de plecare, de stimulare pe mai departe a compozitorilor în abordarea genului.

Fără a subaprecia cîtuși de puțin succesele obținute precum și eforturile artistice deosebite ale unora dintre membrii Uniunii compozitorilor, trebuie să recunoaștem totuși că, pe plan național rezultatele nu sînt pe deplin mulțumitoare. Tocmai de aceea este necesară conjugarea cu mai multă eficiență a eforturilor tuturor factorilor determinanți — compozitorii, libretiștii, regizorii, dirijorii, etc. — care să asigure în viitorul apropiat îmbogățirea portofoliului național de operă.

O cerință primordială este aceea a îmbunătățirii calității și varietății libretelor. În cele mai multe cazuri am avut de-a face, pînă acum, cu înjghebări literare palide, fără suflu dramatic, bazate pe conflicte artificioase și expuse într-o formă poetică nedesăvîrșită. Ideea de a se porni de la argumente literare cunoscute, intrate în conștiința publicului, a fost uneori subapreciată. Pe de altă, parte, vrînd în mod sincer să evoce cît mai autentic anumite momente memorabile, mai depărtate sau mai apropiate, din istoria poporului nostru, unii libretiști și compozitori s-au mărginit uneori la simple reconstituiri ale atmosferei de epocă, după modelul operei romantice, sacrificînd mesajul uman, trăsăturile dinamice și dramatice ale subiectului. Or, a recompune culoarea epocii fără a reliefa idei contemporane este simplă operațiune de arheologie. Efortul de evocare trebuie să aibă în vedere nu aducerea în scenă a tabloului general al unor vremi — cunoscute prea bine de spectator din paginile de cronică și din manuale — ci destinele omenești ce se împlinesc în acel cadru istoric dat, personajele vii care trăiesc, activează, își confruntă opiniile, luptă pentru ideile lor, sînt înfrînte sau ies triumfătoare. Opera, opereta, baletul, datorită mijloacelor moderne de punere în scenă, pot foarte bine să devină document însuflețit, dar nu trebuie să credem nici un moment că un atare document se poate dispensa de realitatea vieții, de conflictul dramatic autentic, de acea modalitate artistică în stare să înfățișeze epoca, problematica și ideile evocate, prin prisma contemporaneității.

Deoarece ne-am oprit asupra libretului — bază, dacă nu chiar stimulent activ, la o bună realizare scenică — este potrivit, credem, să arătăm că aria de inspirație și de cuprindere a vieții, rămîne încă destul de restrînsă. Literatura noastră cultă și populară ne poate sugera însă o mulțime de forme, de subiecte de mare frumusețe morală și valoare simbolică. De asemenea, baladele noastre populare, străbătute de fiorul dragostei de viață, de meditație originală asupra sensurilor profunde ale existenței, de ideea iubirii pentru pămîntul strămoșesc și a jertfei eroice pentru apărarea ființei naționale etc., pot constitui suficiente surse inspiratoare pentru librete și scenarii de largă respirație și de viu răsunet contemporan. Oare lucrări poetice ca *Dan căpitan de plai*, *Moartea lui Fulger* sau *Scrisoarea a III-a* precum și alte atîtea

Scanned with OKEN Scanner

și atîtea poeme epice ale literaturii folclorice sau ale clasicilor noștri nu conțin, în germen, ideale librete pentru lucrări de operă, operetă și balet ? Oare atîtea nuvele .și povestiri clasice și contemporane nu ne pot sugera subiecte pentru o muzică sau o coregrafie de mare vigoare și efect artistic ? Pagini antologice ale scriitorilor români moderni cum sînt Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Ion Agîrbiceanu, Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Alexandru Kiriţescu, Mihail Sebastian, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu, Laurenţiu Fulga, Constantin Chiriţă, Paul Everac, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Al. Voitin, Süto Andras, Mehes Gyorgy etc. pentru a cita doar cîteva nume — n-au fost folosite drept schiţe de librete, deşi fantezia şi talentul libretiştilor le-ar fi putut da forma cerută de necesităţile muzicale şi regizorale ale scenei. Sîntem convinşi că un mai susţinut efort de investigaţie ar putea scoate la lumină multe alte asemenea izvoare capabile să pună în mişcare inventivitatea creatoare şi să antreneze pana libretiştilor şi compozitorilor noştri, în avantajul genurilor care ne preocupă.

Este cunoscut faptul că muzicienii nu pot porni în elaborarea muzicii lor decît de la librete finite şi că ei le pot întocmi singuri doar în unele cazuri. Pentru aceasta se impune realizarea unui portofoliu de scenarii cuprinzînd idei capabile să stimuleze preocupările creatoare ale compozitorilor.

Încercările noastre, în anii trecuţi, de a obţine un astfel de portofoliu, prin lansarea unui concurs de librete de operetă — nu s-a soldat însă cu rezultate deosebite. De aceea, în lumina acestei experienţe — fără a renunţa şi la forma concursului — considerăm că elaborarea unui plan de comenzi certe, date celor mai experimentate forţe artistice — compozitori şi scriitori — ar putea conduce mai repede şi cu mai mult succes la atingerea scopului propus. Ne referim aici deopotrivă la scriitori şi compozitori pentru că realizarea unui bun libret sau scenariu de operă, operetă sau balet — presupune o intimă colaborare între factorii de creaţie, chemaţi să exprime cu vigoare şi frumuseţe unul şi acelaşi mesaj, fiind evident că această colaborare nu poate fi concepută în două faze de creaţie separate : literară şi muzicală.

Specificul operei fiind în primul rînd acela al unui spectacol *muzical,* în care arta sunetelor ocupă un loc deosebit de important, firește centrul de greutate al problemelor se află în acest domeniu. De aici decurg o seamă de implicaţii şi priorităţi care fac ca rolul compozitorului, responsabilitatea Uniunii compozitorilor și a teatrelor muzicale să fie de prim ordin.

După cum se știe, s-a reproșat, pe drept cuvînt la multe din partiturile existente, lipsa unor roluri vocale mai expresive, mai cantabile, care să dea spectacolelor vibraţie şi căldură, patetism şi strălucire, creînd punţi de legătură mai directă şi mai puternică între scenă şi spectator şi mărind prin aceasta forţa de pătrundere şi de transmitere a mesajului social-educativ. Descoperind posibilităţile expresive ale recitativului, unii compozitori au fetişizat puterea lui de potenţare a

Scanned with OKEN Scanner

momentului dramatic, dezvoltînd acest procedeu în mod exagerat, bruscînd cursul firesc al gîndirii muzicale, care devine mai degrabă discursiv, retoric.

Desigur, cuceririle tehnice ale muzicii contemporane aduc cu sine o lărgire a mijloacelor de expresie, dar aceasta nu ne îngăduie să uităm că aria, duetul, terţetul, corul îşi păstrează pe deplin funcţia, rămînînd mijloacele indispensabile de realizare a emoţiei artistice complexe. Nu ne gîndim o clipă la utilizarea necreatoare, în lucrările noastre contemporane, a elementelor verdiene sau post-romantice; dar ni se pare că ar fi o greşeală să se piardă din vedere faptul că atît cerinţele genului cît şi cele ale construcţiei dramatice a spectacolului, pretind o anumită dezvoltare a discursului muzical în care momentele de tensiune şi de dinamism să alterneze cu altele lirice, de largă respiraţie melodică. Nu este vorba aci de reţete infailibile, ci de specificul acestui gen muzical care trebuie avut în vedere. De altfel, tocmai această îmbinare creatoare dintre tradiţie şi inovaţie face ca unele opere româneşti — concepute în anii din urmă şi continuînd gîndirea enesciană, să se bucure de o prestigioasă apreciere nu numai în ţară dar şi pe plan internaţional în cadrul unor competiţii componistice de înalt nivel.

Numărul mare de talente de care muzica românească dispune azi, măiestria profesională şi puternica diversitate stilistică a acestora ne îndrituiesc să privim cu optimism perspectivele de viitor ale spectacolului original de operă. Evident, lucrurile nu vor curge de la sine; este necesar să facem mai mult pe linia stimulării creaţiei de acest gen, acordînd, împreună cu Uniunea compozitorilor şi cu alţi factori de răspundere, întreg sprijinul de care compozitorii şi libretiştii vor avea nevoie. În acest sens, este necesar ca încă din faza de elaborare a lucrărilor comandate, aportul operelor şi teatrelor muzicale să fie sporit, înscrierea fermă în repertoriu a acestora putînd stimula apariţia pieselor pe care exigenţele actuale le reclamă.

Prezentînd trăsături de structură şi de punere în scenă apropiate, opereta suscită probleme similare. Creaţia românească a genului ne-a oferit cîteva dovezi ale talentului compozitorilor şi libretiştilor noştri. Lucrări ca: „Lăsaţi-mă să cînt“ şi „Lysistrata“ de Gherase Dendrino, „Ana Lugojana“ şi „Plutaşul de pe Bistriţa“ de Filaret Barbu, „Spune inimioară“ de Elly Roman, „Soarele Londrei“ de Florin Comişel şi altele, confirmă că, atunci cînd există preocupare şi fantezie artistică, ideile pot trăi şi înflori pe scena operetei fără a-şi pierde prospeţimea şi puterea de convingere. Recunoscînd meritele creatorilor şi ale celor care au contribuit la realizarea spectacolelor în acest gen, ţinem să subliniem totuşi faptul că şi acest domeniu rămîne deficitar. După părerea a numeroşi iubitori de muzică de operetă, multe librete suferă în special de lipsa consistenţei, a unei viziuni artistice mai elevate. De multe ori se pleacă de la subiecte simpliste, naive şi chiar dacă acestora li se aşterne drept fundal pînza străvezie a unei realităţi sociale con-

Scanned with OKEN Scanner

temporane, replicile și „poantele" nu se integrează organic atmosferei, iar muzica se „lipește" destul de stîngaci, astfel că ochii și urechile spectatorului nu reţin decît o succesiune de tablouri pastorale, sau, cel mult, de scene prăfuite, depășite în sensul teatrului bulevardier. Comedia stenică satirică, plină de vervă, savuroasă, bogată în idei și-a aflat cu greu locul în ultimii ani pe scena operetelor noastre ; și aceasta pentru că pe de-o parte n-a fost făcut un efort îndrăzneț de-a lungul multor ani de a înnoi regia unor spectacole mai de mult intrate în repertoriu, iar pe de altă parte nu s-a insistat pentru realizarea unor creații noi mai viguroase și de un interes actual mai viu, în măsură să ridice calitatea spectacolelor de acest gen. Există numeroase piese de teatru cunoscute, care s-au bucurat de mare succes și care ar fi putut oferi sugestii înnoitoare pentru lucrări de valoare. (Ne gîndim, de pildă, la *Gaițele*, la *Tache, Ianke și Cadîr*, la atîtea comedii ale lui Mușatescu sau Baranga etc.). Opereta poate ieși din situația nesatisfăcătoare în care se află printr-o abordare îndrăzneață, plină de fantezie și de spirit al actualității, atît pe planul literar cît și pe cel muzical. Audiența largă la public a spectacolului de operetă obligă la o optică mai exigentă și mai novatoare pe toți factorii interesați : compozitori, libretiști, regizori etc. Teatrului de stat de Operetă din București îi revine — ca instituție specializată în acest gen — un rol primordial în promovarea noilor creații, în elaborarea de noi modalități de expresie, în atragerea unor noi contingente de dramaturgi, de compozitori, de regizori etc.

Deși s-a impus ceva mai tîrziu pe scenele teatrelor noastre muzicale, arta coregrafică a găsit la noi un mediu cît se poate de propice, fiind cunoscute talentul și dragostea de dans ce caracterizează, între altele, sensibilitatea artistică a poporului nostru. Se pot enumera creații valoroase ca : *Întoarcerea din adîncuri* și *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora, *Călin* de Alfred Mendelsohn, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Prinț și cerșetor* și *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta, *Haiducii* de *Hilda Jerea, Nastasia* de Cornel Trăilescu. Spectacole interesante au constituit și cîteva viziuni coregrafice generate de lucrări simfonice sugestive din acest punct de vedere, dintre care pot fi citate cele semnate de : George Enescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Aurel Stroe etc.

Alături de muzică se cuvine să relevăm aci contribuția maeștrilor de balet Oleg Danovschi, Vasile Marcu, Tilde Urseanu, Mihaela Atanasiu etc. ca să nu mai vorbim de meritele unanim recunoscute ale unor maeștri ca Floria Capsali, unul din fondatorii baletului românesc.

Recent, la Opera Română a avut loc premiera baletului *Primăvara* de Cornel Trăilescu (libretul de Alecu Popovici, coregrafia de Vasile Marcu) lucrare inspirată din istoria semicentenară a U.T.C. După cum s-a văzut, publicul și presa au primit cu căldură acest spectacol, apreciind atît melodismul și larga accesibilitate a muzicii, cît și aportul substanțial al colectivului de balet al Operei Române, care — în frunte cu soliști de prim rang, ca Magdalena Popa, Rodica Simion, Cristina Saru, Petre Ciortea, Gheorghe Cotovelea, Ion Tugearu ș.a. — s-a dăruit cu pasiune și abnegație acestei noi creații românești. Considerînd că acesta

Scanned with OKEN Scanner

este un început bun, am dori ca, în continuare, compozitorii noștri, libretiștii, maeștrii de balet să militeze pentru realizarea unor noi lucrări, de înalt nivel artistic, care să evoce momentele cele mai semnificative din istoria de luptă a partidului și poporului nostru, din actualitatea socialistă, dîndu-se astfel posibilitatea valorificării depline a potențialului artistic de care dispunem în acest domeniu.

Multe dintre spectacolele de balet prezentate pe scenele noastre au trezit un larg ecou în sufletele spectatorilor care continuă să le frecventeze chiar și atunci cînd calitatea acestora nu se ridică întru-totul la nivelul dorit. La fel, unele turnee în străinătate au făcut să se vorbească nu o dată de baletul românesc ca unul ce se situează cu cinste alături de cele mai bune ansambluri coregrafice.

Relevînd aceste aspecte pozitive trebuie arătat însă că, în ultimul timp compozitorii au acordat o mai slabă atenție acestui gen. De asemenea maeștrii de balet — cu puține excepții — s-au complăcut în ambianța atrofiantă a unor repetări a ceea ce au realizat alții sau a propriilor creații, manifestînd prea puțină frămîntare într-adevăr creatoare.

Ansamblurile, balerinii — deși reprezintă îndeobște valori intrinsece — duc o activitate greoaie, inconsecventă și inegală. Cauzele sînt multiple, pornind de la structura și profilul actual al învățămîntului coregrafic și mergînd pînă la carențele formelor de organizare, de stil de muncă, de cadre de specialitate, de legislație chiar.

Performanțele artistice ale celor cîteva trupe care ne-au vizitat în ultimă vreme : baletul cubanez, baletul „China", baletul coreean, baletul cameral din New York, baletul din Budapesta și alte ansambluri — ne-au demonstrat cît de vastă este paleta de expresie a trupului omenesc și cum mișcarea, pantomima, desenul de ansamblu sînt capabile să dea viață unor idei contemporane dintre cele mai pasionate și elevate.

Am admirat cu toții aceste realizări — unii dintre critici au avut și rezerve asupra unei maniere sau a alteia din cele prezentate, dovedînd spirit critic în aprecierea fenomenelor noi ; dar, oricum ar fi apreciată arta balerinilor care ne-au vizitat țara, trebuie să remarcăm unanim efortul care se face astăzi pe toate meridianele și în toate direcțiile, pentru îmbogățirea acestei arte milenare cu idei și soluții contemporane. Dacă arta coregrafică se dovedește pretutindeni în lume impulsionată de un suflu înnoitor revoluționar, cu atît mai firesc este ca ea să-și găsească în societatea noastră socialistă, expresii artistice și ideologice convingătoare adecvate.

* * *

Domeniul regiei și interpretării în teatrul muzical prezintă la rîndul său, o serie de probleme de primă importanță. Ca și în alte sfere de creație, ne considerăm îndreptățiți să evidențiem și aci succesele incontestabile — relevate nu o dată și de cronicarii străini — obținute de regizorii și pictorii scenografi români. Totuși impresia de vetust și arti-

Scanned with OKEN Scanner

ficios pe care o mai degajă încă multe dintre montările de operă și operetă se cuvine analizată cu toată răspunderea cauza fiind, de multe ori, insuficientul efort de a se ieși din sfera mijloacelor așa zis „tradiționale" — în realitate rutiniere, care în loc să atenueze trăsăturile stînjenitoare ale convenției tipice acestor genuri le înțepenesc în forme rigide și le prezintă ca imuabile. Din comoditate sau din lipsa unei informări profesionale „la zi", creația regizorului nu depășește adesea simplul aranjament scenic, cînd ar fi de așteptat ca ea să toarne întregul material în tiparele unei viziuni originale, îndrăznețe, contemporane. Avem impresia că, în regia de operă și operetă, uneori se răscolesc prea mult — și zadarnic — depozitele de vechituri, modelele de la „1900", recuzita căzută în desuetudine sau, ceea ce este același lucru, se copiază mecanic, necreator tehnici și modalități așa zis moderne, fără fundament estetic autentic și fără o preluare critică, creatoare, adecvată a acestora.

Schimbul de experiență între diverse colective se efectuează cu dificultăți, multe instituții fiind obligate, pentru asigurarea normelor regizorilor încadrați, a ocoli colaborarea cu alți realizatori; de aici, monotonia în formulele de spectacol, șablonizarea, neatragerea interesului forțelor interpretative. Pe de altă parte, învățămîntul artistic superior a neglijat în ultimul deceniu formarea cadrelor de regizori de operă și operetă.

În ceea ce privește interpretarea, ne bucură pe drept pleiada de soliști vocali și de balerini care evoluează în ultimii ani cu deosebit prestigiu atît pe scenele din țară cît și pe cele de peste hotare, înscriindu-se pe linia marilor tradiții ale înaintașilor noștri.

Totuși, nici în acest domeniu nu ne putem declara satisfăcuți de situația actuală, de felul cum sînt și cît sînt folosite aceste forțe artistice interpretative în teatrele de operă și muzicale. În dorința, justificată, de afirmare, mulți din primii noștri soliști neglijează în mare măsură datoriile de onoare pe care le au față de instituții, ca salariați ai acestora și îndeosebi față de publicul din țara noastră. Creația autohtonă — chiar atunci cînd avem de-a face cu lucrări izbutite — întîmpină din partea unora dintre ei o rezistență și o lipsă de interes care nu le pot face cinste. Cazul fericit, menționat în legătură cu baletul *„Primăvara"*, constituie din păcate o floare rară. Ridicarea operei și baletului românesc pe culmi cît mai înalte — deziderat pentru care atîtea generații de mari artiști au luptat cu un patos patriotic și o responsabilitate cetățenească pilduitoare — nu poate fi dusă la împlinire decît prin unirea tuturor forțelor interpretitive și în primul rînd a celor mai valoroase forțe din rîndul compozitorilor, scriitorilor, regizorilor, dirijorilor, pictorilor scenografi, maeștrilor de balet etc. Dacă compozitorilor le reproșăm în general insuficienta grijă pentru melodicitatea operelor lor — interpreții pot fi criticați pentru slaba receptivitate față de nou, lipsa de preocupare pentru dezvoltarea măiestriei profesionale, tehnica cîntului, actorie — astfel încît să poată înțelege și reda cu maxim de profunzime partiturile mai puțin comode sub aspect vocal. În epoca noastră, un artist liric nu poate fi complet și nu se poate considera reprezentant

Scanned with OKEN Scanner

de elită al contemporaneității atîta vreme cît arta lui nu depășește granițele — fie ele și de aur — ale operei verdiene ori pucciniene! Ca în toate domeniile, se cere și aci un efort mai substanțial pentru perfecționare, în pas cu exigențele epocii pe care o trăim.

Se impune de asemenea ca problemele operei, baletului și operetei să fie într-o mai mare măsură în atenția criticii muzicale și a presei în general. Deși există o activitate critică — de fapt mai mult cronicărească — și prea puțin de dezbatere în profunzime a fenomenului muzical — situația este departe de a corespunde sarcinilor ce revin muzicologilor și criticilor pe linia orientării creației și a vieții muzicale în general.

* * *

Supunînd atenției diferitele aspecte ale activității creatoare din domeniul operei, operetei și baletului, am urmărit să desprindem unele probleme de actualitate din acest domeniu, a căror analizare aprofundată ne-ar putea conduce la conturarea unor soluții practice. Afirmarea și dezvoltarea creației de operă, operetă și balet, ridicarea hotărîtă a calității muncii instituțiilor de spectacole care dau viață acestei creații au devenit o chestiune de interes major în spiritul recentelor documente ale partidului nostru. Partidul, prin cuvîntul secretarului său general, a chemat pe toți creatorii de artă să se inspire din istoria măreață a clasei noastre muncitoare, din realitățile construcției socialismului, din viața oamenilor simpli care creează toate valorile societății. Preocuparea noastră în momentul de față este de a reuși printr-o colaborare rodnică între compozitori, scriitori, regizori, maeștrii coregrafi, interpreți etc., să ridicăm arta lirică pe o treaptă superioară, la înălțimea cerințelor spirituale ale contemporaneității socialiste.

Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în strînsă colaborare cu Uniunea compozitorilor și cu concursul conducerilor operelor și teatrelor muzicale, a acordat în ultimele stagiuni un sprijin mai concret promovării creației originale de acest gen. Astfel, în stagiunea 1971/72 din cele 36 spectacole prezentate în premieră, 18 au fost lucrări românești — între care 5 premiere absolute. Continuînd această acțiune de importanță majoră pentru dezvoltarea muzicii românești în domeniul spectacolului muzical — s-a recomandat ca în stagiunea 1972/73 să vadă lumina rampei încă 17 premiere originale : 8 opere, 5 balete și 4 operete — dintre care 8 vor fi cu lucrări inedite, constituind, ca atare, premiere absolute. (Operele : *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Alungarea diavolului* de Peter Vermessy — baletele : *Hora domnițelor* pe muzică de Marțian Negrea, *Trandafirul galben* de Harry Bela — operetele *Leonard* de Florin Comișel și *Povești de pe pod* de George Grigoriu). De asemenea, se află în studiu, în vederea punerii lor în scenă operele : *Doamna Chiajna* de N. Buicliu (Opera Română), *Domnița din depărtări* de Mansi Barberis (Opera din Iași) și opereta *Rodica* de Norbert Petri (Teatrul muzical Brașov).

Scanned with OKEN Scanner

În scopul îmbunătățirii repertoriului instituțiilor muzicale de spectacole și concerte cu noi lucrări inspirate din actualitatea socialistă și din trecutul de luptă al poporului și partidului nostru, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în colaborare cu Uniunea compozitorilor, de comun acord cu creatorii-compozitori și poeți — a elaborat un amplu plan de creație în care un loc important îl ocupă lucrările dedicate marilor aniversări care vor avea loc pînă în anul 1980.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Istoricul unui cîntec patriotic: „Mama lui Ştefan cel Mare“

Scanned with OKEN Scanner

Există în istoria muzicii teme fundamentale care, în decursul unei perioade circumscrise sau în decursul întregii evoluții a artei sonore, revin cu insistență în creația unui compozitor sau a mai multora. Există teme eterne, de natură ideatică ce implică factori extramuzicali, de rezonanță umanistă, socială, și teme eminamente muzicale care-și datorează forța de atracție și, implicit, de comunicare, prin atribute artistice a căror rază de referință vizează un obiectiv concret. Asupra unei asemenea teme vom proiecta cercetarea noastră pentru a releva rolul jucat în muzica românească de un cîntec a cărui revenire insistentă în preocupările mai multor muzicieni creatori nu poate fi explicată decît prin virtuțile sale muzicale propriu-zise, dublate de asociațiile patriotice pe care le-a generat în conștiința auditorilor.

Melodia aparține lui Alexandru Flechtenmacher, denumirea fiind preluată din versurile poetului Dimitrie Bolintineanu, *Mama lui Ștefan cel Mare*.

Reconstituind istoricul cîntecului lui Flechtenmacher vom afla sensul exact al imaginii întruchipate și valoarea sa simbolică ce pare să fi fost factorul esențial în păstrarea actualității și perenității[1].

În 1847 apărea la București în tipografia lui C. A. Rosetti și Winterhalder volumul *Colecție din poeziile Domnului D. Bolintinenu*. La pagina 49 figurează *Ștefan cel Mare și maica sa*, întrutotul identică cu poezia cunoscută ce debutează cu versurile *„Pe o stîncă neagră..."* Într-o altă ediție datată la 1855 și editată sub îngrijirea lui D. G. Sion: „Poeziile veki și noue ale D-lui Dimitrie Bolintineanu", aceleași versuri apar sub o nouă titulatură: *Muma lui Ștefan cel Mare*, adoptată astfel în versiunea muzicală a imaginii. Subliniem faptul că, inițial, poetul a plasat, prin denumire, în centrul înflăcăratei sale evocări istorice, figura legendară a domnitorului moldovean. Ca atare, imaginea conducătorului neînfricat, luptînd pentru libertatea patriei, a constituit pivotul principal al sensului poetic. Fabula de la porțile castelului, în miez de noapte, unde mama nu-l recunoaște pe străinul care cere adăpost fiind rănit și împresurat de dușmani, nu reprezintă decît un

[1] În această problemă vezi : Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești, vol. I.* Ediție îngrijită și prefațată de V. Tomescu. București, Ed. muzicală, 1966, p. 177—179.

element secundar, menit să confere o notă pitorească elanului și vitejiei domnitorului, îmbărbătat și, totodată, silit de mama sa să nu dezarmeze în momentele dramatice. Ulterior, aspectul factologic a deplasat centrul de gravitate dintre personaje, înclinînd balanța în favoarea evocării curajoasei mame. De fapt, și în acest context, în pofida modificării titlului, eroul central, cel care suferă se frămîntă și luptă, cel care acționează, este tot Ștefan. În acest fel putem desprinde aspectul deloc nesemnificativ și anume: pornind de la relatarea lui Ioan Neculce, Bolintineanu a glorificat voința nestrămutată de luptă pentru libertatea patriei, personificată strălucit în chipul lui Ștefan cel Mare. Imaginea poetică dezvolta o valoare tipologică, cu efect mobilizator pentru generațiile de la 1848, cînd curajul, dîrzenia și sacrificiul erau atribute majore în iureșul bătăliilor duse pentru dreptate socială și libertate națională.

Trebuie să menționăm că Bolintineanu nu este primul autor care recurge la ideea prelucrată de Neculce. Cu mai bine de un deceniu înaintea sa, în 1833 Gheorghe Asachi alcătuise tabloul inspirat din trecutul Moldovei *Mama lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în Cetatea Neamț la 1486*. Tot Gheorghe Asachi este autorul „balladei moldave" *Ștefan înaintea Cetății Neamțului* publicată în *Spikuitorul Moldo-Român* (Iași, 1841, p. 121) avînd la bază melodia populară *Mititica* la care apelase în 1806 Bernhard Romberg în „Variațiunile" sale.[1] Comun între această baladă și cunoscuta baladă a lui D. Bolintineanu este doar sursa istorică de inspirație.

* * *

Alexandru Flechtenmacher compune cîntecul *Muma lui Ștefan cel Mare* în anul 1848 (1847?); cert este că la București, în tipografia lui Johann Weiss, se publică în anul revoluției. Revizuirea titlului față de ediția din 1847 a versurilor poate fi atribuită unei presupuse colaborări a celor doi autori sau modificării lui Flechtenmacher care voia să oglindească mai fidel conținutul poeziei: impasul în care se află Ștefan în acel moment determină o inversare a planurilor, într-o viziune romantică. Mama îi vine în ajutor în clipe dramatice, dîndu-i curaj și indicîndu-i singura soluție pentru depășirea greutății: lupta pînă la victorie.

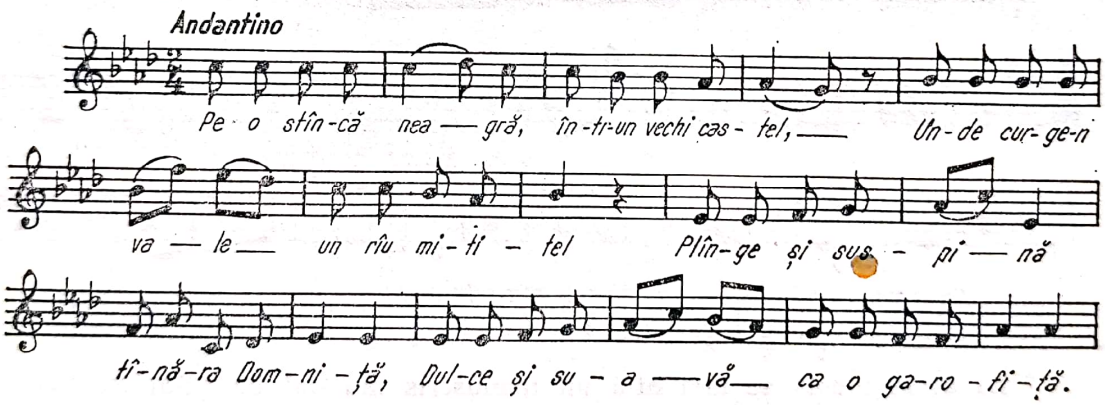
Compozitorul a creat un cîntec a cărui valoare constă în plasticizarea imaginii concepute ca o structură fixă și relativ concentrată, respectînd normele clasice ale genului: perioada cu fraze simetrice. Expresia cîntecului este încărcată cu sonorități de baladă datorită procedeelor recitativice omniprezente în primele fraze. Decurge de aici apelarea la stilul declamat (parlando) ca în a doua frază să predomine

[1] Breazul, George. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre.* În : *Pagini de istoria muzicii românești,* vol. II. Ediție îngrijită și prefațată de Gh. Firca. București, Ed. muzicală, 1970. p. 143—145.

Scanned with OKEN Scanner

cantilena, cu rezonanțe lirice, jeluitoare, expansive. Altfel spus, după o descriere obiectivă a cadrului în care se desfășoară mobilul dramatic, urmează prezentarea trăirilor subiectului care reacționează efectiv la evenimente. Se remarcă dispoziția arhitecturală a segmentelor după criteriul formulelor constante ce alternează cu formulele variate. Astfel, sub aspectul ritmic măsurile cu număr impar (1-3-5-7-9-11-13-15) vor păstra cu consecvență desenul primar: patru optimi. În prima frază indicînd formula *recto tono* și formula melodică descendentă într-un ambitus de terță mare, ca în a doua frază să observăm formula melodică ascendentă în interval de terță mare (deci reversul formulei anterior descrise) și formula mai liberă ce nu se repetă. Măsurile cu număr par au rolul conferirii mobilității melodice ceea ce, practic, se traduce printr-o bogăție de formule ce asigură realizarea unor culminații în cadrul frazelor și totodată formulele cadențiale care revin după fiecare patru măsuri.

Se mai distinge o interdependență interioară în cadrul structurii intervalice a frazelor. Astfel, primele patru măsuri sînt reluate variat în secțiunea secventă. Următoarele măsuri, care coincid cu debutul frazei secunde, descind din primul incipit, dezvoltat, melodizat suitor, dar și din introversiunea (neexactă) a profilului melodic la sfîrșitul primei fraze (măsurile 7—8), ca să avanseze gravitînd înspre treapta dominantei. Ultimele patru măsuri reiau, iarăși ușor modificat și conclusiv, fraza precedentă. În acest fel se poate reprezenta structura melodică după cum urmează:



A B

a a_v b b_v

Mai concret pe măsuri:

a b c d a_v e c_v d_v f g h d_{vv} f g_v c_v d

a a_v b b_v

A B

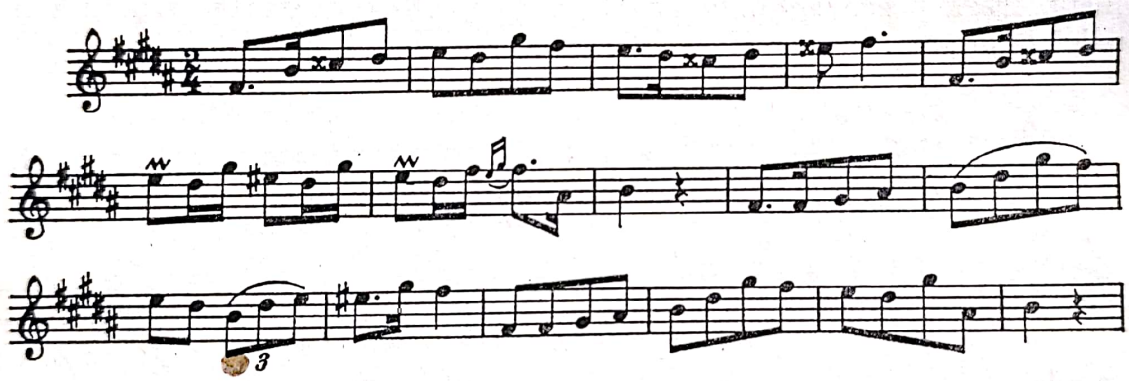
1 2 3 4 5=1_v 6 7=3_v 8=4_v 9 10 11 12=7_v 13=9_v 14=10_v 15=7_v 16=12_v

Scanned with OKEN Scanner

Se naşte întrebarea dacă Flechtenmacher nu a compus această melodie avînd un model folcloric sau cult, aşa cum obişnuia să facă. Răspunsul pare destul de anevoios deoarece diferitele melodii de epocă consemnate în colecţii nu indică nici un model, fie şi mai îndepărtat. Aceasta face ca atribuirea melodiei autorului operetei *Baba Hîrca* să nu fie pusă la îndoială. Şi totuşi, un indiciu timid s-a păstrat, deşi acesta nu întruneşte calitatea de a avea obîrşie anterioară cîntecului lui Flechtenmacher.

Avem în vedere prima piesă din manuscrisul *Rumania* de H. Ehrlich, păstrat la Biblioteca Academiei, secţia muzicală (MR 2504)[1] şi reluată în *Airs Nationaux Roumains* — piesa nr. 2, *Andante,* — de acelaşi H. Ehrlich, care a văzut lumina tiparului la Viena în anul 1850.

Bănuim că întocmirea colecţiei a putut avea loc puţin mai înainte, probabil în 1847—1849. Important în chestiunea urmărită este faptul că melodia pare să fie un cîntec lăutăresc avînd în măsura a doua o formulă care se regăseşte în variante posterioare lui Flechtenmacher, respectiv la I. Wachmann, iar în partea a doua o formulă melodică ce coincide parţial cu formula din aceeaşi poziţie din cîntecul lui Flechtenmacher. Totodată, arhitectural, cele două piese sînt asemănătoare.



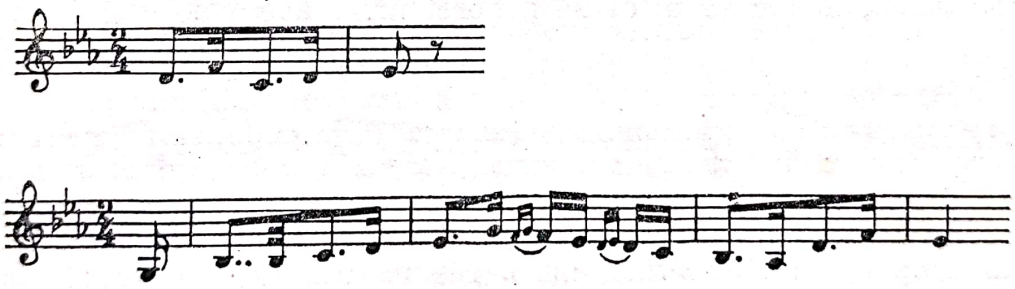
[1] La aceeaşi cotă se mai află un manuscris muzical cu titlul *Rumania — Collection des Airs et Danses Roumaines transcrits pour le Piano Forte. I-er Cahier par Henri Ehrlich; 2-e Cahier par Ioan Wachmann.* Facsimilul foii de titlu a fost reprodus de G. Breazul în *Patrium Carmen,* Craiova, Ed. Scrisul Românesc, p. 39. Rezultă în acest fel că există trei caiete, două în manuscris şi unul tipărit, cu melodii româneşti, al căror autor (aranjator) este H. Ehrlich. Totodată, titlul de „România" apare cu diferenţe de transcriere la două caiete de Ehrlich şi la primul caiet al lui I. Wachmann („Roumania") din ciclul *„Mélodies valaques"*. Prin conţinutul lor, caietele cu acest titlu sînt entităţi distincte, deşi se reperează cîteva piese comune. Cît priveşte problema interinfluenţei dintre Ehrlich şi Wachmann, aceasta necesită un cadru special. Cert este că Ehrlich, în „Rumunia", recunoaşte prin numeroasele trimiteri influenţa exercitată asupra sa de către I. A. Wachmann.

Scanned with OKEN Scanner

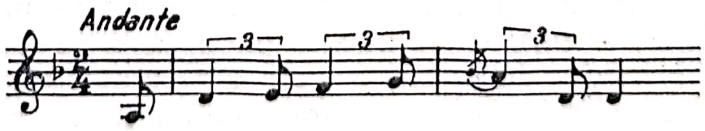
De menţionat că anterior, exceptînd măsura a doua, nu se poate distinge nici cea mai aproximativă asemănare. Deci, numai o formulă apare identică. În acest caz avem la dispoziţie două posibilităţi de apreciere. Primo: formula în cauză, folclorică sau cultă, se afla în circulaţie, în anul cînd Flechtenmacher şi-a compus piesa, ceea ce ar însemna că a împrumutat-o. Prin urmare ar reprezenta un premodel. Secondo: formula a intrat în repertoriul lăutăresc după ce Flechtenmacher a compus *Mama lui Ştefan cel Mare*. Deci, la un interval de un an, doi, figura melodică respectivă devenise atît de răspîndită încît se infiltrează ca motiv de sine stătător în alte piese de repertoriu.

Dacă admitem valabilitatea primei supoziţii, înseamnă că Flechtenmacher a intervenit substanţial în *constituţia* cîntecului său, preluînd doar schema constructivă şi începutul figurii melodice a refrenului. Diferenţa mare care, totuşi, se conturează între cîntecul lui Flechtenmacher şi *Andantele* lui Ehrlich pare să sugereze un exemplar mai direct pe care nu-l cunoaştem. În caz că susţinem a doua supoziţie, adică piesa lui Ehrlich este posterioară, atunci anonimul creator a preluat schema formală de la Flectenmacher şi structura pivot din fraza a doua, mergînd destul de departe cu combinaţiile sale pentru a şterge urma obiectului fotografiat sau, dimpotrivă, deşi se voia original, nu a putut ignora un model îndrăgit.

Răsfoind caietele cu melodii în care figurează sau nu cîntecul lui Flechtenmacher se întîlnesc diferite desene melodice şi ritmice care au tangenţe nedezminţite cu formule similare din piesa care ne preocupă. Astfel, în *Bouquet de mélodies valaques originales* caietul 2 de I. Wachmann, transcripţia *Chanson* (nr. 2) prezintă aceste motive comune cîntecului nostru:

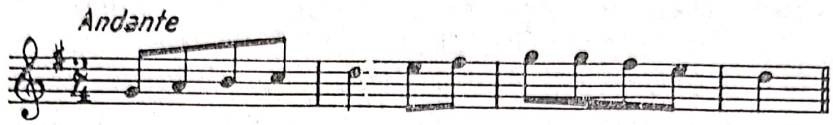


De remarcat că formula melodică din acest exemplu, înrudită cu motivul introductiv al secţiunii a doua din cîntecul *Mama lui Ştefan cel Mare*, pare să fie, într-o formă variată, adeseori folosită în melodiile cu caracter imnic. Astfel, motivul de secunde într-un ambitus de cvintă va fi caracteristic începutului cîntecului *Din sînul maicii mele* care va deveni cunoscutul imn paşoptist *Deşteaptă-te, Române*.



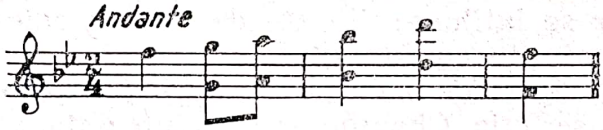
Scanned with OKEN Scanner

Regăsim aceeași formulă într-un ambitus mai extins și în *Uvertura națională Moldova* de A. Flechtenmacher (1847), în introducere, fiind reluată de același compozitor în finalul operetei-vrăjitorie *Baba Hîrca* (1848).

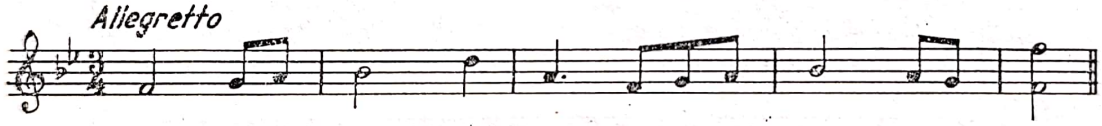


Tema aceasta, de o deosebită melodicitate, care prefigurează tema principală din ciclul simfonic *Patria mea* de Smetana (1874—1879), respectiv *„Vltava — Moldova"* (să fie oare tot o coincidență de titluri care, desigur exprimă noțiuni diferite ?), se pare că ascunde o semnificație pe care muzicologia încă nu a descoperit-o. Altfel, cum se explică apelarea enunțiativă, ca emblemă sonoră în uvertură și ca expresie apoteotică în opereta lui Flechtenmacher ?

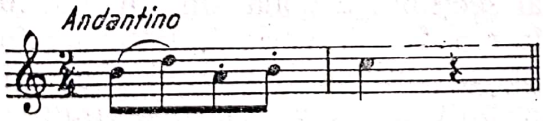
Reîntorcîndu-ne la analiza noastră, semnalăm că în piesa nr. 5 din colecția publicată a lui H. Ehrlich se întîlnește aceeași figură melodică.



În sfîrșit, în colecția lui C. Miculi, în caietul I al *Ariilor naționale românești,* în partea mediană a horei nr. 7 avem aceeași formulă :



În timp ce în *Andantino, nr. 8* răsună următoarea figură cadențială, care nu ne este străină :



Apare limpede că diferite motive caracteristice pentru cîntecul lui Flechtenmacher, se infiltrează în alte piese, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că, prin circulația lor, acestea reprezintă o entitate constituitivă a fondului muzical din acel timp, indiferent de proveniența sa.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Incontestabil, cîntecul lui Flechtenmacher şi-a cîştigat într-un timp foarte scurt o remarcabilă popularitate. Dovada certă a acestor aserţiuni o constituie reprezentarea sa în toate colecţiile importante de melodii naţionale întocmite între anii 1850—1855. Astfel, apare transcris de Anton Pann în *Spitalul amorului,* sub denumirea *Ştefan cel Mare şi mama sa* (broşura 1, p. 146) [1]. De aici a fost preluat de elevul lui A. Pann, Gheorghe Ucenescu, în colecţia sa de cîntări, p. 744 [2]. Ioan Andreas Wachmann adaptează cîntecul pentru pian în *L'Echo de la Valachie* nr. 5, cu denumirea *Ballade (Pe o stîncă neagră vechiului castel).* Carol Miculi îl prezintă ca o piesă de pian în *12 arii naţionale* caietul 1, nr. 6, *Pe o stîncă-naltă* şi, după circa cinci decenii se reia în potpuriul naţional *Florile cîmpului* de Gheorghe A. Dinicu. Deci, în cinci colecţii cîntecul apare nominalizat, dar nicăieri nu se indică autorul. Înseamnă aceasta că Flechtenmacher nu e autorul? Contemporanii săi nu ştiau sau nu-i recunoşteau cîntecului paternitatea? Sau nu se obişnuia să se indice autorul într-o vreme cînd ceea ce se cînta se confunda cu producţia poporului? Ar fi greu de admis aşa ceva cînd A. Flechtenmacher, după cum am arătat, îşi publicase compoziţia care nu pare să fie aranjarea unei melodii anonime ci propria sa creaţie, chit că ar fi pornit de la un model oarecare. Dar ceea ce ne interesează în acest stadiu al preluării şi consemnării cîntecului de către alte condeie se referă la întrebarea dacă există modificări notabile între modelul iniţial şi variantele menţionate.

Evident, deosebirile sînt inerente, dat fiind natura distinctă a personalităţilor care realizează adopţiunea. Păstrîndu-se în linii mari, profilul original al melodiei lui Flechtenmacher se acţionează într-aşa fel, încît fiecare variantă capătă o particularitate proprie, corespunzătoare celui care transcrie. La Anton Pann stilul sobru devine înflorit, ornamentat, căpătînd un pronunţat caracter oriental, folcloric. Modelul se păstrează fidel la I. Wachmann, deşi în unele locuri reduce o anumită formulă, imprimîndu-i mai multă sobrietate, alături de intercalarea unor pauze menite să evidenţieze desenul melodic. Şi Carol Miculi conferă discursului o pronunţată tentă instrumentală. Aportul său constă în melodizarea frazelor într-o manieră care să scoată în lumină generozitatea cantabilă, într-un spirit romantic. Însăşi culoarea tonală diferă — excepţie versiunea Miculi care menţine *la bemol major.* I. Wachmann apelează la tonalitatea *la major,* iar A. Pann, conducîndu-se după criteriul registrului vocal optim, la *fa major.*

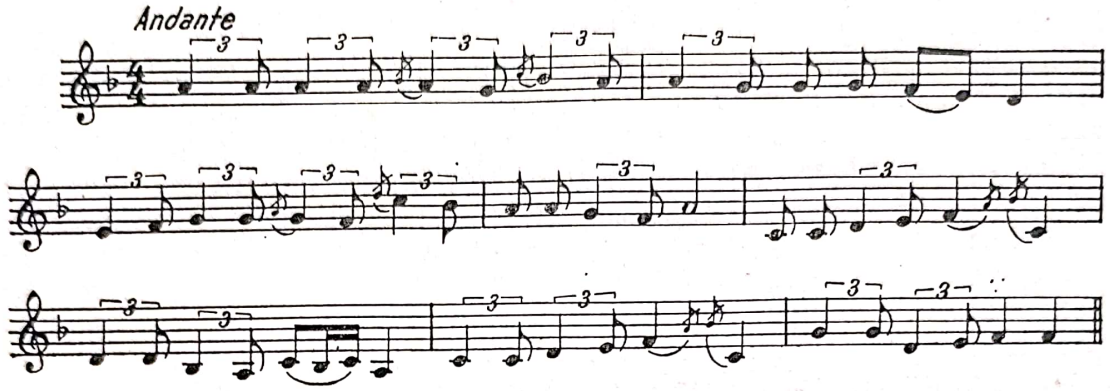
Modificările lui Anton Pann au fost călăuzite de dorinţa obţinerii unei cantilene mai bogate în inflexiuni. Intervine mai substanţial în măsura a doua introducînd vocalizarea pe secunda mare şi în măsura a patra, unde încheie cadenţa pe cvintă. Măsura a cincea nu mai e un recitativ pe acelaşi ton, ci o formulă melodică ascendentă, în care se schimbă desenul melodic. Semicadenţa se realizează aici pe treapta 3,

[1] Ciobanu, Gheorghe. Anton Pann. Bucureşti, ESPLA, p. 221—223.

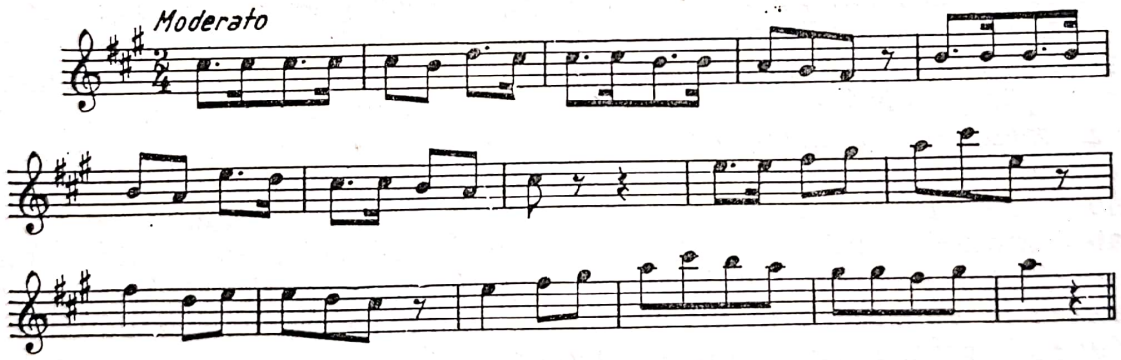
[2] Nicolescu, Vasile. Gheorghe Ucenescu. Exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii Compozitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

printr-un salt de terță inferioară. În a doua secțiune a periodului transformarea notabilă se petrece înspre cadențarea intermediară care nu se mai face pe treapta a cincea ca la Flechtenmacher, ci pe treapta întîi, după ce se apelase la o formulă ornamentală cu vocalize, demnă de stilul oriental al muzicii românești. Ornamentele, și îndeosebi desfășurarea în triolete pare să reprezinte o caracteristică structurală pentru versiunea A. Pann.



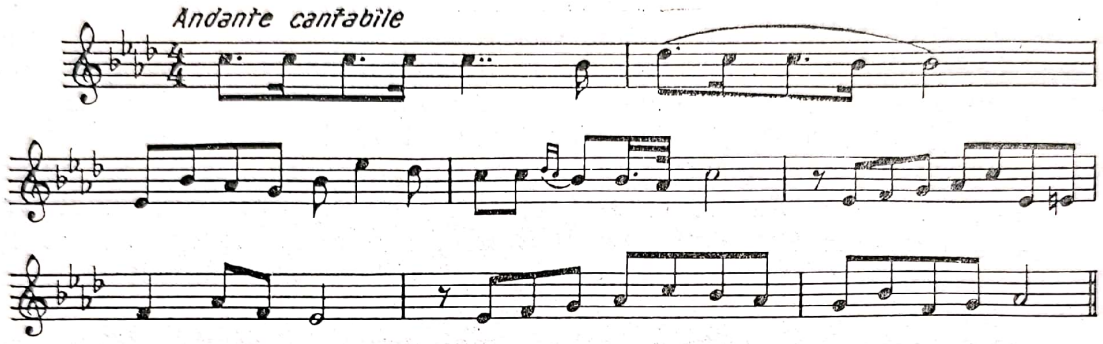
Versiunea I. Wachmann are numeroase tangențe cu cea a lui A. Pann, ceea ce înseamnă că n-ar fi exclusă exercitarea unei influențe din partea uneia dintre ele. În parte, se recurge la desenul melodic pe care l-am văzut la autorul *Povestii vorbei*. Modificarea ce se impune are loc în măsurile 11—12 cînd se apelează la o soluție inedită de melodizare a cadenței, ceea ce pare ingenios.



Dacă Wachmann respectă prea mult originalul pentru a-și permite intervenții eretice, C. Miculi deși pare preocupat să respecte sacrosanctitatea modelului, nu înțelege să-și neglijeze procedeele stilistice preluate din arsenalul romanticilor, în mod direct de la profesorul său Frederic Chopin. Netranscriind textul, își permite licențe ce nu țin cont de un anumit număr de silabe. Respectă în prima frază caracterul recitativic de baladă, mai precis, instrumentală, menținînd sunetele într-un ambitus de terță mare, gravitînd în jurul notei *do*, oprindu-se pe *si*, fără să mai recurgă la formula ceremonială a cadenței melodice.

Scanned with OKEN Scanner

A doua frază apare sensibil diferită datorită pornirii de pe treapta a 5-a, melodizînd recitativul, atribuindu-i o sincopă ca punct culminant după care se foloseşte de un procedeu cadenţial chopinian cu rezonanţe ornamentale. În fraza a treia introduce contratimpul ca element dinamizator şi cromatizarea lui *mi* care conduce spre treapta a 6-a după care se gravitează înspre dominantă, într-o modalitate inedită faţă de ceea ce văzusem anterior. Ultima frază constituie clişeul de rutină, care are însă în penultima măsură o contribuţie ce trebuie atribuită lui Miculi, în loc de *sol-sol-fa-sol-la* se recurge la nerepetarea lui *sol*, prin saltul de terţă ascendentă, urmat de cvartă descendentă, ceea ce, să recunoaştem, înviorează şi colorează cadenţa.



După cum se constată, nu ne referim, unde este cazul, la acompaniamentul liniei melodice, deoarece ne-am propus să zăbovim numai asupra conductului, care ne rezervă suficiente aspecte demne să fie sesizate.

Versiunea lui C. Miculi — după cum a sesizat G. Breazul — o preia A. Deprosse în *21 Rumänischer National Melodien (Tänze und Lieder) für das Pianoforte*, piesa nr. 19 [1].

Aruncînd o privire de ansamblu asupra celor trei variante datorate unor maeştri ai genului se impune felul în care fiecare a încercat să perfecteze originalul, făcînd într-un anumit fel o colaborare asemănătoare, pe un anumit plan, cu intervenţiile creatorilor anonimi care, atunci cînd preiau un arhetip îl modifică după cum le place, după firea proprie, păstrînd însă liniile directoare.

Deosebirile dintre variantele Pann şi Wachmann sînt neînsemnate. Contribuţia lui Miculi se prezintă mai substanţială, datorită în bună măsură scopului urmărit prin apelarea la citat. Wachmann a căutat să ofere pianiştilor prelucrări ale unor melodii celebre şi totodată să facă cunoscut Europei muzica românească. Miculi a tins mai departe, căutînd să integreze muzica românească în circuitul valoric universal, prin conjugarea citatului cu procedeele cele mai moderne pe atunci. Pe Wachmann îl interesa îndeosebi transmiterea modelelor, pe Miculi în schimb îl preocupau virtuţile artistice văzute prin prisma unui creator

[1] Breazul, G. *Patrium Carmen*. Craiova, Scrisul Românesc, 1941, p. 418—420.

Scanned with OKEN Scanner

romantic. Pentru generația anilor 1848 era însă important să se introducă în repertoriul muzical piese miniaturale destinate pianului, o dată cu aceasta stimulîndu-se interesul pentru muzica națională, atît folclorică cît și profesionistă.

* * *

Obiectivele compozitorilor precursori, a căror creație se încadrează în ultimul pătrar al secolului trecut, sînt mai ambițioase, deci mai înalte. Condițiile, deși nefavorabile adeseori, erau mai prielnice decît în timpul generației lui Flechtenmacher. Viața muzicală devenise mai susținută oferind manifestări prestigioase ; existau formații muzicale închegate, compozitorii sînt beneficiarii unei instrucții muzicale superioare. Orizontul lor le permite să se îndrepte înspre forme mai complexe. Miniaturile pianistice cu rezonanța folclorică ca etalon al copilăriei muzicii românești pe făgaș profesionist național trecuse de mult; „adolescenții" creatori vizau acum culmi mai semețe. Astfel se explică abordarea genurilor monumentale în care își exprimă fidelitatea față de generația anterioară, stabilind în acel fel o nouă verigă în tradiția care se înfiripează, cumulînd experiențe și valori care permit și determină progresul.

După mai bine de trei decenii, mai exact în anul 1882, Iacob Mureșianu reia tema cîntecului Flechtenmacher-Bolintineanu sub formă de program în uvertura *Ștefan cel Mare*, iar în 1884 George Dima, în balada vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare* [1]. Aceste două creații de frunte ale muzicii precursorilor demonstrează nu numai modalitățile diferite de transpunere a aceleiași surse, ci și potențialul său artistic.

În evoluția simfonismului românesc, uvertura *Ștefan cel Mare* este importantă prin reprezentarea programatismului descriptiv de rezonanță romantică, bazat pe un subiect literar pe care îl urmărește cu rigurozitate și totodată prin introducerea unor elemente muzicale „directe", respectiv contururile melodiei lui Flechtenmacher și inflexiuni modale pe care îndrăznim să le considerm țărănești. Dar acest aspect nu ne preocupă în aceste rînduri, ci aspectele legate de prototipul lui Flechtenmacher. După felul în care Mureșianu a transpus evenimentele des-

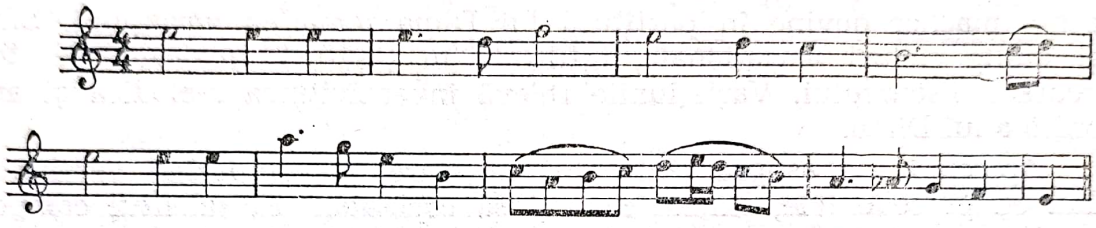
---

[1] Despre aceste lucrări s-au scris numeroase studii. Citățm doar titlurile care se referă la problemele care au legătură directă cu studiul nostru : Breazul, George, *Iacob Mureșianu*. În : *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, ediție îngrijită și prefațată de V. Tomescu, București, Ed. muzicală, 1966 ; Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX, vol. I, București, Ed. muzicală, 1968 ; Voileanu, Ana. *G. Dima, viața, opera*. București, ESPLA, 1957 ; Merișescu, Gh. *Iacob Mureșeanu*. București, Ed. muzicală, 1966 ; Ghircoiașiu, R. *George Dima, stilul romantic și școala muzicală românească*. În : *Tribuna*, Cluj, nr. 51, 23 dec. 1965 ; Stihi-Boos, Constantin. *Muzica românească cu program în secolul al XIX-lea. Considerații preliminare*. În : Studii și cercetări de istoria artei, Seria Teatru-Muzică-Cinematografie, Tom. 7, nr. 1, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

scrise în scenariul literar, recurgînd la șase elemente tematice distincte, înseamnă că forma lucrării nu este în realitate uvertura, cum și-a intitulat-o autorul, ci un adevărat poem simfonic. Interesant din punct de vedere muzical este că *Ștefan cel Mare* începe cu o temă care nu este alta decît versiunea modificată a primei părți din cîntecul lui Flechtenmacher.

În acest fel, Mureșianu a urmărit conferirea unui plus de autenticitate muzicii sale care se înscrie prin însăși apelarea la baladă, într-un anume context istoric cunoscut și acceptat, ca atare, de masele de ascultători. Și în schimbările intervenite ca valori de durată conductul capătă un profil instrumental, îndeosebi în fraza secundă unde se mai recunosc doar pilonii fundamentali ai originalului :



Și totuși, modelul urmat se recunoaște cu relativă ușurință în această interpretare epico-narativă cu implicații lirice. În repriză, tema va obține un suflu eroico-dramatic. Cît privește partea a doua a temei lui Flechtenmacher, ea nu apare de loc în tratarea lui Mureșianu. Evident, într-o lucrare simfonică cu o desfășurare dramatică fraza respectivă nu i-a convenit compozitorului, fapt întru totul justificat. Este interesantă atitudinea lui Mureșianu care, apelînd și la elementul muzical al baladei pașoptiste, trădează punctul de pornire, care a constituit imboldul creator : cîntecul lui Flechtenmacher, preluat, completat și astfel extins la dimensiuni largi, inedite.

Neutilizarea întregului cîntec poate fi pusă în legătură cu intenția actului componistic. Mureșianu a fost preocupat mai presus de toate să evoce figura lui Ștefan cel Mare, care simboliza năzuința de libertate a românilor. În contextul acțiunilor populației transilvănene orientate înspre obținerea libertății și scuturarea dominației austro-ungare, chipul lui Ștefan constituia un îndemn la luptă, un argument mobilizator. Evocarea trecutului devenit legendar avea rostul să declanșeze energii si voințe pentru reeditarea faptelor de vitejie ale strămoșilor. Episodul cu mama lui Ștefan devenea în această țesătură un element convențional. De aici decurge și mobilul apelării doar la prima parte a cunoscutei melodii. Chemarea ei era să servească drept mobil auditiv al unei desfășurări sonore cu caracter narativ, legat de trecutul Moldovei. Faptul că Mureșianu nici nu încearcă să depisteze atributele simfonice ale temei, să-i reliefeze prin travaliu noi valențe, ar putea însemna fie că nu avea încredere în acestea, fie că nu și-a propus acest scop, subliniind dezvoltarea simfonică a temei prin idiomuri noi.

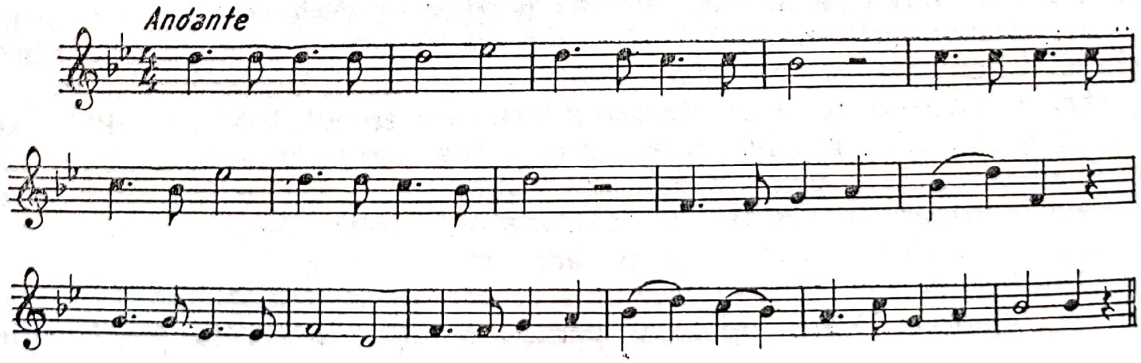
Dacă I. Mureșianu se rezumă la schițarea temei lui Flechtenmacher, George Dima optează pentru soluția aflată la polul opus.

Scanned with OKEN Scanner

Citatul, împrumutat cu un rost pe care îl vom sesiza mai tîrziu, constituie terenul unor laborioase tratări pentru a se obține varietatea unor imagini situate totuși într-o neabătută organicitate. Spre deosebire de colegul său de la Blaj, Dima preia melodia lui Flechtenmacher *in extenso*, precum și întreaga baladă literară. Se deosebește însă de toți compozitorii care au adoptat același model prin aceea că nu a repetat aceeași melodie pe versuri noi, ci a realizat dinamizarea muzicii prin intervenții în compartimentul melodic, și nu numai. În acest fel, Dima în lucrarea pe care și-a denumit-o „baladă" pentru soliști, cor și pian (ulterior orchestră) conferă melodiei funcții tematice în sens simfonic. Pe profilul ei se clădește dramaturgia muzicală a lucrării. În funcție de conținut se modelează caracterul temei : narativ, liric, tînguitor, eroic, dramatic. Datorită acestor aspecte diverse pe care le relevă, cîntecul lui Flechtenmacher devine în partitura lui Dima temă cu variațiuni. Sînt mai multe cicluri variaționale, infiltrate în țesături muzicale pe tot parcursul discursului. Variațiunile relevă inventivitatea melodică și armonică a lui Dima.

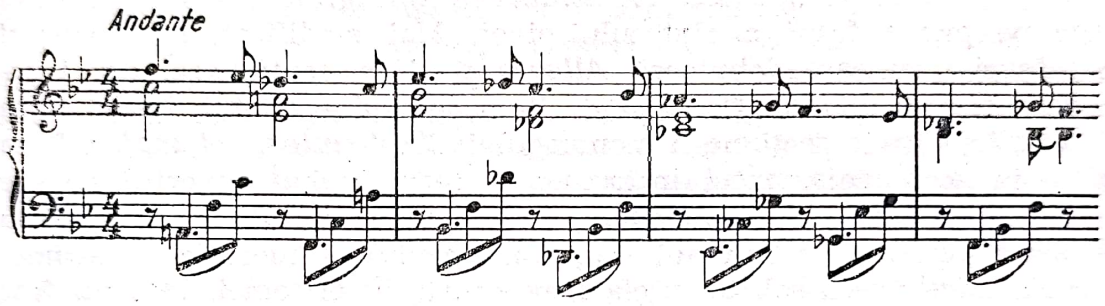
Aplecîndu-ne asupra cîntecului ca atare, și comparînd versiunea Dima cu precedentele, sîntem nevoiți să constatăm că talentul compozitorului transilvănean, dublat de o remarcabilă măiestrie a genurilor vocale, lied și cor, i-au permis să ne ofere o sobră și desăvîrșită linie melodică, în *si bemol major*, eliminînd o serie de stîngăcii și inflexiuni divergente. S-ar putea spune că Dima a melodizat recitativul din primele opt măsuri și a recitativizat melodia din ultimele opt măsuri. Continuînd reflecțiile despre structura muzicală la o scară mai mică, Dima a apropiat cele două fraze din prima parte a piesei. Ritmic, în măsuri, sînt numai două figuri pătrimi cu punct și doimi. Acestea pot fi eliptice. Transformarea optimilor în pătrimi cu punct imprimă discursului un caracter mai activ, eroic.

Și ca intervale s-au simplificat lucrurile și multiplicat asemănările. Bunăoară în măsura a doua și a șasea, unde s-a renunțat la inflexiuni cu iz îndepărtat de romanță, s-a optat pentru intervale ca secundă și, respectiv, două secunde descendente și salt de cvartă. Cadențarea se face pe tonică și pe treapta a treia. Modificări notabile se petrec în măsurile 11—12, unde se readuce formula ritmică a primelor măsuri, cu un desen inedit, iar în ultimele măsuri se însușește rezolvarea lui C. Miculi.



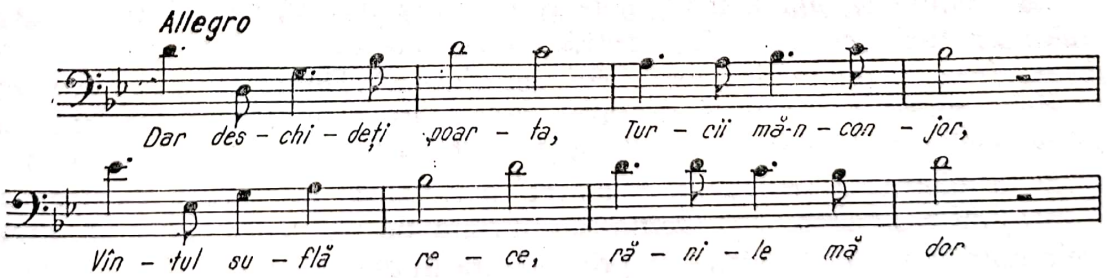
Scanned with OKEN Scanner

Tema apare în partida corului, după preludiul instrumental, descriind peisajul natural în care se desfășoară evenimentele, expunînd figura domniței așteptînd neliniștită vești de la Ștefan, plecat la luptă împotriva cotropitorilor. Variațiunea primă apare în *mi bemol major*, în măsura de 6/8, ceea ce determină de la bun început transformări în profilul de bază. Se remarcă saltul de cvartă pe cuvintele *„a plecat cu oastea"* care în respectivul context apare foarte energic. Contrastul dintre secțiunea primă și secundă este enorm. De la eroic se trece la suavitate și îngrijorare, sentimente caracteristice domniței. Dima dezvoltă elementul secund al temei, recurgînd la procedee de travaliu, în trei valuri succesive, progresive, gradate ca amploare expresivă. Liniile vocale capătă individualitate. Unisonul cedează locul unei scrieturi complexe armonice, alternată cu mișcări contrapunctice. Atmosfera se dramatizează prin utilizarea progresiilor și a procedeelor cromatice, care merg destul de departe de modelul inițial.



Coda acestei variațiuni, îndeplinind și funcție de punte, suprapune elemente tematice din prima și a doua frază. Ne referim la porțiunea în *si bemol major* încheiată pe cuvintele „Un orologiu sună...".

Al doilea ciclu variațional inclus în arioso-ul lui Ștefan ce începe cu expoziția *„Eu sunt bună maică"*, o frază derivată tot din structura citatului. Recitativul dramatic, pe un fundal armonic dinamic, readuce motivul preluat de la Flechtenmacher. Dacă în prima parte nu sînt modificări esențiale, în a doua nu se mai recunoaște cantilena lirică, menținîndu-se într-o manieră intensificată expresia încordată, în care se deslușesc sentimente ca : implorare, teamă, deznădejde, durere fizică. Dima se îndepărtează de la desenul original, dar nu-l abandonează total pentru că se aud ecouri sesizabile ale modelului pe care nu-l urmează direct. Realizează acest efect prin răsturnări și inversiuni intervalice care se grupează ținînd cont de rigorile conductului pe care-l substituie.

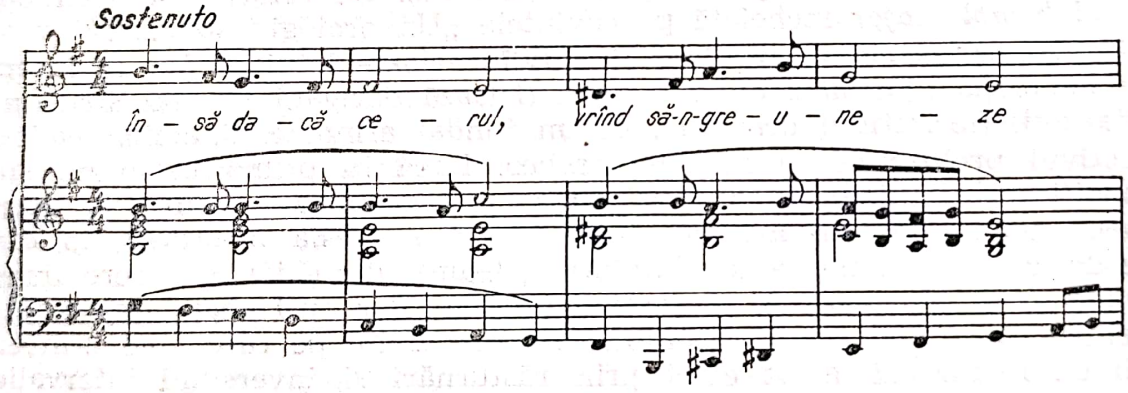


Scanned with OKEN Scanner

În continuare, în partida corului *„Tînăra domniță...“* se distinge limpede partea a doua a cîntecului lui Flechtenmacher. Deci, reluarea sa fusese înlocuită și amînată. Urmează o dezvoltare în stil recitativic precipitat ce conduce înspre o frază conclusivă ce amintește mersul armonic descendent, dar fără cromatizare, a ceea ce constituie culminația variațiunii precedente.

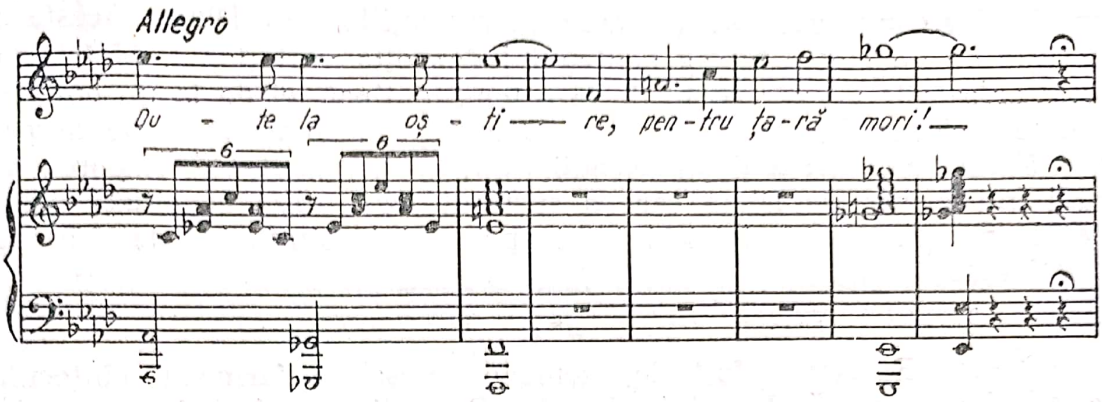
Cum s-a putut constata, variațiunile nu reprezintă simpla reluare, într-o formă mai mult sau mai puțin exactă, a temei. Mai curînd sînt secțiuni ale dezvoltării, însumînd două sau trei reluări ale structurii cîntecului lui Flechtenmacher. În acest fel, o variațiune poate fi constituită din două sau trei reluări ale temei citate, exactă sau transfigurată. Mai corect ar fi să considerăm o variațiune ca echivalentul unui ciclu variațional.

Al treilea moment se constituie în monologul mamei. Însăși primele sale cuvinte : *„Ce zici tu, străine ?“* sînt grefate ritmic și intervalic pe prima frază a cîntecului-pivot. Mai modificat, se deslușește în măsurile cu care debutează *Allegro*-ul și în continuare, dar într-o modalitate mai diluată. Deosebit de limpede revine citatul, într-o formă directă, în a treia secțiune a monologului *„Sostenuto“, sol major*. Tema apare în acompaniamentul instrumental reprezentînd suportul pe care vocea solistei va broda o melopee tristă de un amplu diapazon expresiv. Se preia periodul în întregul său, fiind modificat melodic în ultimele măsuri, unde vocea solistei preia firul conclusiv al temei. Iată un fragment din această nouă ipostază variațională :



In partida vocală a mamei se reia, în *fa minor*, ca înfățișare melodică, scriitură, ceea ce în partida vocală a lui Ștefan era *„Soarta noastră fuse...“* pe cuvintele *„Apoi tu aicea...“* Deosebirea se produce în a doua parte, chiar și comparativ cu arioso-ul lui Ștefan. Pe un ton hotărît mama îl îndeamnă pe domnitor să se întoarcă la luptă. Declamația se identifică cu o desfășurare generoasă în valori statice, de poruncă, de respingere și îndemn, culminînd pe un acord de nonă, după care o notă ținută *(sol)* conduce spre cadența finală.

Scanned with OKEN Scanner



De remarcat că finalul monologului surprinde cu efect teatral, operistic, dîrzenia mamei care determină reîntoarcerea lui Ștefan pe cîmpul de luptă unde, în pofida rănii sale, și conducîndu-și oștirea în condiții de inferioritate numerică, își va adjudeca victoria.

Ultimul ciclu variațional, al patrulea, debutează printr-o introducere instrumentală și corală, în care tema revine corului, cu imitații la cîte două voci, în mers de sextă, modulînd în *si bemol major.* Corul reia cu forță, la unison *(Allegro vivace e con fuoco)* tema în forma sa inițială, cu mici diferențe în prima frază și cu modificări în secțiunea finală datorită modulației ce se produce înspre *re bemol major,* ca imediat să se revină în *si bemol major,* tonalitatea cu care se va încheia balada. Registrul vocal în care corul reia cîntecul, este din punct de vedere armonic extrem de bogat în culori și sonoritate, exprimînd bucurie și victorie. Secțiunea a doua apare ușor modificată, întreruptă de o formulă de legătură instrumentală, ca apoi să urmeze solemn și marcat, fraza finală cunoscută, versiunea Dima-Miculi. Indiscutabil, în momentul reluării citatului în *si bemol major* are loc repriza lucrării, avînd funcție conclusivă.

Osatura baladei se prezintă unitară în pofida structurilor variate din partida vocală : recitativ epic, declamație eroică, cor narativ, monolog dramatic, cîntec de luptă. Dima operează cu două entități tematice, diferite prin natura lor : statice și dinamice. Statică este tema din preludiu în timp ce dinamice, adică transformabile, variațiunile deduse din cîntecul preluat de la Flechtenmacher. Temele dinamice acționează pe suprafața întregii lucrări, tema statică numai în două secțiuni.

Dima demonstrează în *Mama lui Ștefan cel Mare* talentul de simfonist, pornind de la un cîntec patriotic. În acest fel se susține atît potențialul latent ce sălășluiește într-un bun cîntec, cît și compatibilitatea acestuia cu exigențele unei lucrări de arhitectură simfonică. Dima merge mai departe decît confrații săi de breaslă, nerezumîndu-se la preluarea *in extenso* a citatului. Printr-o transfigurare ce uneori se distanțează destul de mult, Dima explorează diferite elemente ale sursei, aprofundîndu-i semnificația și descoperindu-i noi virtuți expresive.

Dacă avem în vedere că în perioada precursorilor travaliul tematic axat pe făgașul unor elemente autohtone se prezintă într-o postură incipientă, fiind timid chiar și în lucrările simfonice care-l revendică,

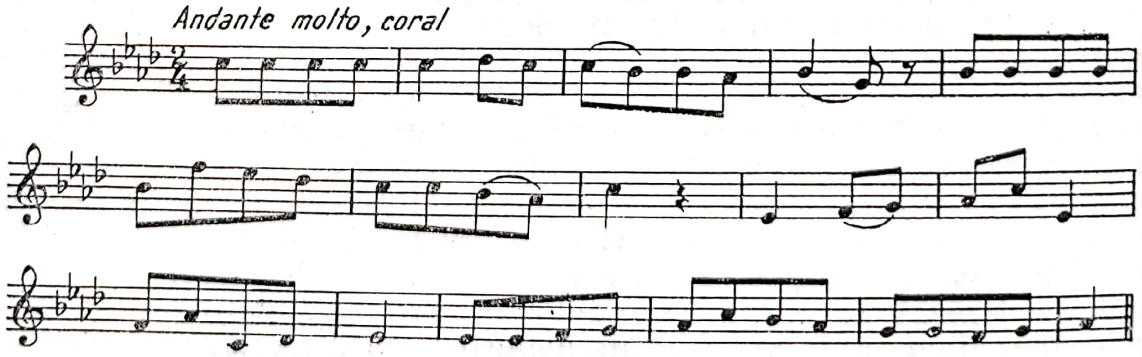
Scanned with OKEN Scanner

vom înțelege mai adecvat valoarea investigațiilor lui Dima. Acesta se folosește de un cîntec întreg pentru a-l dezvolta variațional. Mai tîrziu, metamorfozările nu vor porni de la o temă extinsă, ci de la un embrion tematic alcătuit din cîteva sunete. Dar pînă la înaintarea pe această treaptă vor trece circa două decenii, fapt ce augmentează valoarea acțiunii întreprinse de Dima care a susținut teza utilei concilieri dintre citatul de circulație folclorică și principiul simfonic de natură variațională.

* * *

George Enescu a fost de asemenea atras de farmecul cîntecului *Pe o stîncă neagră*. L-a introdus în *Rapsodia română în re major, op. 11, nr. 2*. Această melodie deține un loc principal în cadrul tematic al rapsodiei, impunîndu-se, datorită cantabilității de largă respirație, fapt care a influențat atmosfera întregii lucrări. Enescu a imprimat melodiei o desfășurare mai flexibilă, modelîndu-i chipul după gustul său și cerințele genului. Într-un anumit fel s-ar putea spune că Enescu, apelînd la melodia lui Flechtenmacher, a obținut o neîntrecută savoare epică verificată și recunoscută ca atare de public, în timp ce melodia ca atare a profitat din contactul cu talentul enescian, cîștigînd pregnanță și forță generalizatoare.

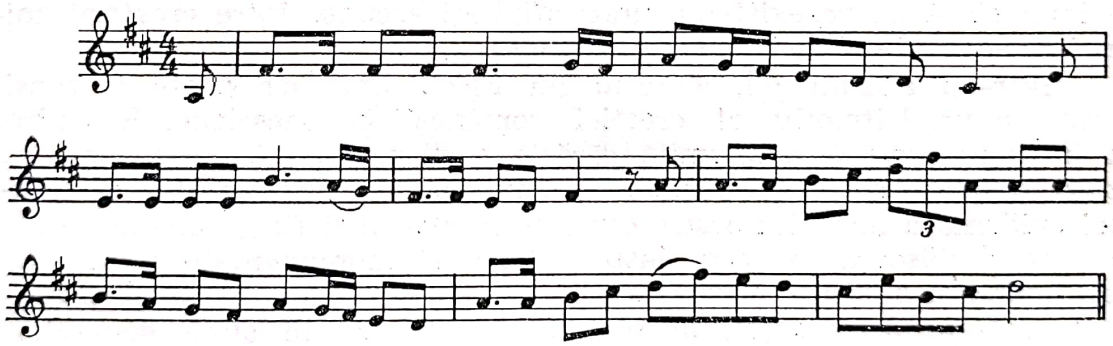
Cum a cunoscut Enescu melodia lui Flechtenmacher? Greu de răspuns cu exactitate. Probabil a auzit-o încă din copilărie, dar a valorificat-o atunci cînd a întîlnit-o într-una din colecțiile sau mai bine-zis „compozițiile potpuriu" semnate de Gheorghe A. Dinicu, muzician foarte popular, la răscrucea veacurilor, cînd se afirma Enescu. Se știe că marea majoritate a motivelor populare introduse în rapsodii Enescu le datorează partiturilor lui Gh. A. Dinicu. În cazul nostru punctul de referință îl constituie *Florile cîmpului* — potpuriu național, publicat la Editura Constantin Gebauer, care cuprinde între altele : *Am un leu, Hora lui Dobrică, Cum se bate Dunărea, Sîrba popilor, Muma lui Ștefan cel Mare. Andante molto coral*, în versiunea Dinicu, este o transcriere aproape exactă a ceea ce cunoaștem de la Flechtenmacher menținîndu-se tonalitatea și metrul. Modificările intervenite privesc cadența pe treapta a treia în măsura 8 în loc de a doua, doime în loc de două pătrimi în măsura 12 și apelarea, din măsura 16, la formule melodice convenționale de legătură a cîntecului nostru cu piesa următoare, *Hora lui Dobrică*.



Scanned with OKEN Scanner

Încercînd să descoperim sensul arabescurilor variantei lui Enescu constatăm numeroase intervenţii care reabilitează modelul original al lui Flechtenmacher îndeosebi în prima secţiune, şi care, oferă unele intervenţii ce s-ar putea explica fie prin măiestria lui Enescu, fie la fel de plauzibil, prin cunoaşterea unor variante intermediare, îndeosebi Miculi.

Prima intervenţie o reprezintă auftactul de sextă ascendentă care dinamizează şi arcuieşte dintr-o dată conductul. Enescu adoptă măsura de 4 pătrimi, dar duratele vor fi raportate la 4 optimi. Menţine desenul *recto tono* (nota cu punct), după care reia desenul lui Flechtenmacher din a doua măsură. Apoi în măsura secundă, Enescu nu mai mentine desenul silabic pe aceeaşi notă, ci îl redimensionează într-un ambitus de cvintă descendentă, tinzînd spre o semicadenţă, de fapt un ictus care conduce spre fraza următoare care reia desenul ritmic de la început (ca la Flechtenmacher, ca intenţie doar, deoarece nu este identic), modifică puţin desenul măsurii a şasea şi recurge la formula melodică cadenţială, asemănătoare variantelor Wachmann, Miculi, Dima. În a doua secţiune întîlnim iarăşi anacruza cu formula ritmică de optime cu punct, şaisprezecime şi două optimi ascendente, reluînd motivul aidoma ca la sursă. Modificări mai substanţiale se produc în măsura 5 şi 6, respectiv 10—12, unde Enescu reia turnura conclusivă din măsura a patra, stabilind un arc unitar între cele două segmente. Tot în măsura 6 la o altă voce se aude formula melodică de cvintă descendentă în mers treptat, ca în măsura a doua, ceea ce iarăşi trebuie înţeles ca un element de sudură a celor două secţiuni. Prezentarea desenului menţionat la altă voce este de aşa manieră făcută încît pare a fi parte constitutivă a melodiei însăşi şi nu, ca în realitate, o voce complementară. Ceea ce urmează merge pe linia variantei Flechtenmacher-Miculi.



Fără îndoială, conferind cîntecului o factură instrumentală, Enescu a generalizat expresia transpunînd-o din compartimentul eminamente vocal în cel instrumental, cu ample disponibilităţi armonice şi timbrale. Enescu nu modifică profilul temei în sensul dezvoltării. Îl reia mereu conform principiului rapsodic care-l anima la începutul veacului şi anume : o melodie preluată se poate amplifica într-o singură direcţie, aceea a progresiunii dinamice, prin repetarea ei. În culminaţia rapsodiei, citatul va servi drept una dintre cele trei linii melodice care vor fi prezentate contrapunctic.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă acceptăm teza formulată în muzicologia noastră referitoare la expresia epică a *Rapsodiei române nr. 2*, atunci trebuie să fim de acord că, elementul auditiv cu referință directă la trecutul eroic al Moldovei îl constituie tema *„Pe o stîncă neagră"*. Enescu o preia ca o admirabilă evocare redînd patosul și bărbăția înfruntării active a dușmanului. Datorită *Rapsodiei*, melodia lui Flechtenmacher s-a desprins și mai mult de autorul ei, contopindu-se în incomensurabila sferă a circulației orale, prezentîndu-se ca un simbol al patriotismului și sensibilității românești.

* * *

După parcurgerea traseului istoric al cîntecului lui Flechtenmacher reperat în valori congenuine, dispuse la diferite niveluri expresive în constelația muzicii profesioniste autohtone din secolul trecut și chiar trecînd pragul secolului nostru, se impun unele considerații generalizatoare.

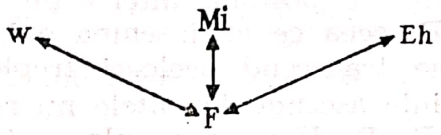
Emitentul, respectiv Flechtenmacher, a furnizat cu ingenuitate pretextul care a declanșat în diverși receptori branșați pe lungimea de undă a evocării trecutului istoric, un adevărat proces de interferențe care au avut scop reactualizarea în contexte noi a temei fundamentale. Este aceasta o contagiune mimetică ? Da, pentru că asemănările sînt mult mai puternice decît deosebirile și nu, deoarece în versiunile marcante, influențele, fără să decodeze originalul, i-au conferit semnificații sporite, în cadrul fenomenului palingeneză, al regenerării. În acest fel, melodia emitent și-a asumat un rol catalitic, de a dinamiza și valorifica resursele latente care sălășluiau și-și așteptau exploratorii. Proliferarea cîntecului și revenirea sa obsesivă în cîmpul creației muzicale se întemeiază pe preexistența unor afinități ascunse între creatorii animați de aceleași nobile idealuri patriotice.

Într-un anumit fel, cîntecul lui Flechtenmacher poate fi considerat, ca un leitmotiv al creației românești preenesciene. Revenirea sa insistentă indică o anumită sărăcie a diapazonului sonor, dar totodată și o consecvență chemată să imprime spațialitatea din ce în ce mai evidentă a muzicii noastre care, de la structuri fixe, oarecum imuabile, se desfășoară extensiv înspre structuri monumentale cu o largă deschidere. Evoluția în formă de spirală merge de la un model circumscris, extrem de concret, la redimensionarea sa în sfere generalizatoare, care nu-l exclud, ci dimpotrivă, îl implică, în ipostaze considerabil augmentate și abstractizate. Astfel, traiectoria de la concret : text-melodie, se întinde înspre zona sonoră în care fie s-au aprofundat articulațiile literare și muzicale, fie s-a omis un component (literar) în favoarea unei desfășurări ideatice libere, neobnubilate.

Îndreptîndu-ne atenția asupra arborelui genealogic al cîntecului, pentru a-i determina configurația, se pot conchide următoarele. În cazul în care susținem ipoteza constituirii compoziției lui Flechtenmacher din surse (piese) anterioare pe care nu le cunoaștem, atunci genealogia nu poate fi considerată decît relativă. Devine absolută numai din momentul

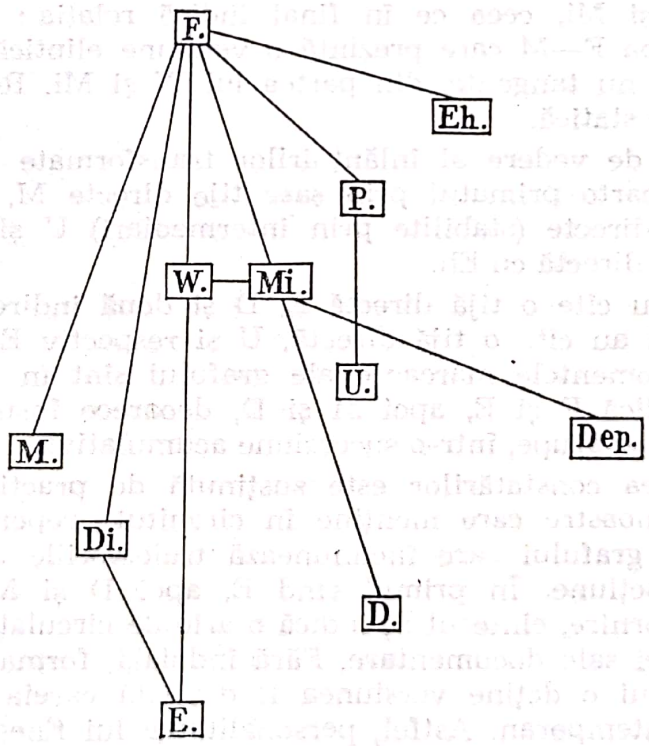
Scanned with OKEN Scanner

cînd se profilează strămoșul suprem, factorul emitent, adică *Mama lui Ștefan cel Mare* de A. Flechtenmacher, versuri de D. Bolintineanu. De fapt, sistemul genealogic poate fi interpretat și ca un graf în care cîntecul reprezintă vîrful său iar relațiile de filiație, arcele sale. Luînd în considerație genealogia absolută, se constituie următoarele relații arborescente. Pentru simplificarea lucrurilor vom recurge la inițialele autorilor diferitelor variante : F — Flechtenmacher ; P — Pann ; U — Ucenescu ; W — Wachmann ; Eh — Ehrlich ; Mi — Miculi ; Dep — Deprosse ; M — Mureșianu ; D — Dima ; Di — Dinicu și E — Enescu. Dacă ar fi să conturăm elementele unei genealogii relative, ar trebui să indicăm următoarele relații, parțial demonstrabile, la care s-ar adăuga factorul esențial, necunoscutele.



Paradoxul acestui tip de graf este că sursele indicate sînt apărute ulterior tipului însuși, ceea ce se explică prin formulele de esență populară care, circulau anterior actului creației lui Flechtenmacher, posterior fiind doar fixate pe partitură. O anumită proporție la sută trebuie acreditată și posibilității ca melodia lui Flechtenmacher să fi determinat formulele care apar în diferitele piese folclorice.

Genealogia se prezintă astfel :



Graful indică înlănțuiri care presupun existența unor serii intermediare, care corelate indică sensul de parcurgere, traiectoria străbătută pornindu-se de la emitent, de la vîrful arcului și pînă la extremitățile limită. De regulă, fiecare înlănțuire aduce o dată cu fiecare element anumite modificări față de elementul precedent. Modificările pot fi luate ca greșeli față de original. Ele se moștenesc, fapt care declanșează o sumă de atribute transmise conform teoriei mulțimilor. Componentele de bază ale desenului melodic vor fi, în ciuda greșelilor comise, reperate în grupele inferioare. Totodată, de la un emițător, se pot trasa grupe colaterale care nu coexistă, neexercitînd nici o contaminare. Avînd în vedere aceste adevăruri, observăm în primul ciclu cinci grupe colaterale ce descind din originalul F. și anume P, W, Mi, M și Di. Al doilea ciclu îl reperăm în U, D și E care spre deosebire de celelalte versiuni mai îndreptățește o posibilă intersecție a unor grupe colaterale : W, Mi și chiar D, ceea ce ar însemna existența unui al treilea ciclu. Nu toate grupele transcend aceleași trepte. În timp ce unele evoluează înscriind o linie ascendentă, altele nu realizează decît o linie plană. Astfel, grupele F—P—U ne apar plane și relativ închise. Ucenescu nu a valorificat experiența lui Anton Pann, mulțumindu-se s-o repete aidoma.

La nivelul ciclului prim, pare foarte probabilă inter-influențarea dintre W și Mi pe de o parte și P și W pe de alta.

Linia F—Di—E are și ea o linie aparte. Dinicu preia fidel melodia de la Flechtenmacher. Abia Enescu realizează o treaptă superioară printr-o tratare creatoare, fapt posibil și printr-o probabilă (deci neobligatorie) conexiune la alte grupe, respectiv : W, Mi, D. O evoluție firească prezintă grupele F—W, F—Mi și F—D. Aceasta din urmă avînd legături cu W și Mi, ceea ce în final indică relația : F—Mi—W—D. Aparte este grupa F—M care prezintă o versiune eliptică și modificată, putînd avea sau nu tangențe, din partea lui W și Mi. Relația Mi—Dep indică o preluare statică.

Din punct de vedere al înlănțuirilor transformate în descendenți, F deține de departe primatul prin șase tije directe M, W, D, Mi, Di și P și două indirecte (stabilite prin intermediari) U și E. Mai are o posibilă legătură directă cu Eh.

W și Mi au cîte o tijă directă E, D și două indirecte, M și probabil E. P și Di au cîte o tijă directă, U și respectiv E. Într-o privire mai generală momentele marcante ale grafului sînt în ultimă instanță extremitățile, adică F și E, apoi M și D, deoarece însumează ciclurile și arcele diverselor grupe, într-o succesiune acumulativă.

Valabilitatea constatărilor este susținută de practica vieții muzicale din zilele noastre care menține în circuitul repertoriului curent doar variantele grafului care încununează traiectoriile cu cea mai extinsă rază de acțiune. În primul rînd E, apoi D și M. De remarcat că punctul de pornire, cîntecul F, indică o arie de circulație mai restrînsă și datorită efigiei sale documentare. Fără îndoială, forma cea mai populară a arhetipului o deține versiunea E datorită căreia este cunoscută de auditorul contemporan. Astfel, personalitatea lui Enescu domină fără

Scanned with OKEN Scanner

drept de apel asupra tuturor predecesorilor. Această opțiune să se datoreze apropierii istorice sau virtuților artistice insuflate de către autorul *Rapsodiei române nr. 2?* Credem în ultima ipoteză. De menționat că extrem de puțini ascultători au idee despre textul care însoțise cîndva melodia. Și totuși, ceea ce se sesizează este o nostalgie epică, exprimînd sentimentul dragostei față de trecutul îndepărtat. Melodia facilitează o viziune romantică asupra vremurilor legendare, trezește mîndria pentru demnitatea și stoicismul cu care s-au înfruntat urzelile și acțiunile vrăjmașe. Forța evocatoare reprezintă în fapt actualitatea melodiei, forța de supraviețuire, tinerețea în pofida vîrstei seculare.

Destinul cîntecului *Mama lui Ștefan cel Mare* poate fi edificator pentru demonstrarea potențialului expresiv al unei compoziții patriotice înzestrate cu atribute care i-au asigurat prezența în genuri variate și complexe. Revenirea cîntecului în orbita preocupărilor mai multor autori se datorează necesității resimțite de către aceștia de a se servi de modele verificate, de amplă rezonanță în cercul auditorilor, modele care să imprime substanței muzicale plasticizare, autenticitate și eficiență.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

WILHELM GEORG BERGER

Structuri sonore și aspectele lor armonice

Scrierea de față reprezintă continuarea studiului monografic *Moduri și proporții*. Principiile care au călăuzit acolo stabilirea și descrierea unui ciclu de moduri cu specii distincte sînt reluate aici și aplicate în scopul conturării unor consecințe de ordin armonic ce decurg din verticalizarea proporțiilor modale, întemeiate pe legea „secțiunii de aur", exprimată numericește prin „șirul fibonaccian".

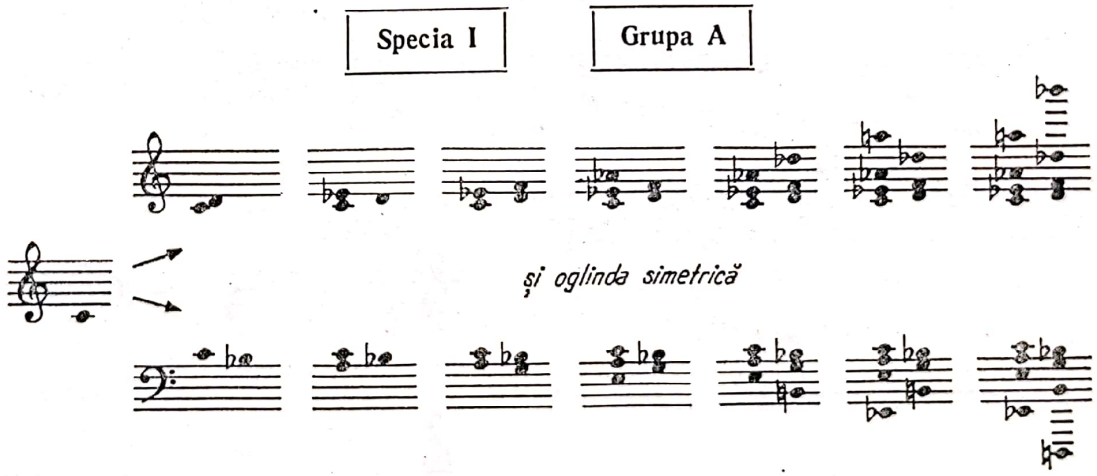
În consecință, expunerea prezintă tipuri acordice primare cu elemente-intervale proporționate, urmărind o creștere treptată a componentelor și o diversificare a mulțimilor succesive, fără a tinde spre epuizarea fenomenelor specificate pe calea sintezei. Analiza cantitativă este menită să enunțe modalitățile de constituire și sferele posibile ce derivă din ordinea internă a conceptului.

Modelarea unor simultaneități sonore cu profil modal, în esență acorduri sau agregate armonice cu caractere sonantice diferite, oscilînd între preponderente de felul disonanței sau consonanței, dotate cu grade variate de entropie sau neutralitate fonică, presupune o arcuire metodologică consecventă, de la simplu la complex. Evident, și pe această cale de explorare a cîmpului sonor se ivesc numeroase date și fenomene știute din sistematica armoniei clasice, întîlnite în experiența tehnicii serial-modale, ceea ce, în fond, întărește sentimentul unicității și coeziunii lumii sonore, dincolo de asemănări sau deosebiri de nuanță, sistem și interpretare, mai presus de aparențe și incidențe.

Tipurile acordice creionate, integrabile prin selecție artistică în straturile mijloacelor moderne de compoziție, se cer înțelese nu în sine și static, ci ca purtătoare de energie sonoră potențială, distribuită într-un context armonic, într-un flux, purtător de idei, cinetic prin natura lui. Fără viziunea acestei deveniri continue și necesare, exemplele rămîn simple clișee, lipsite de „armonie".

PARAGRAF 1

Structuri sonore și aspectele lor armonice

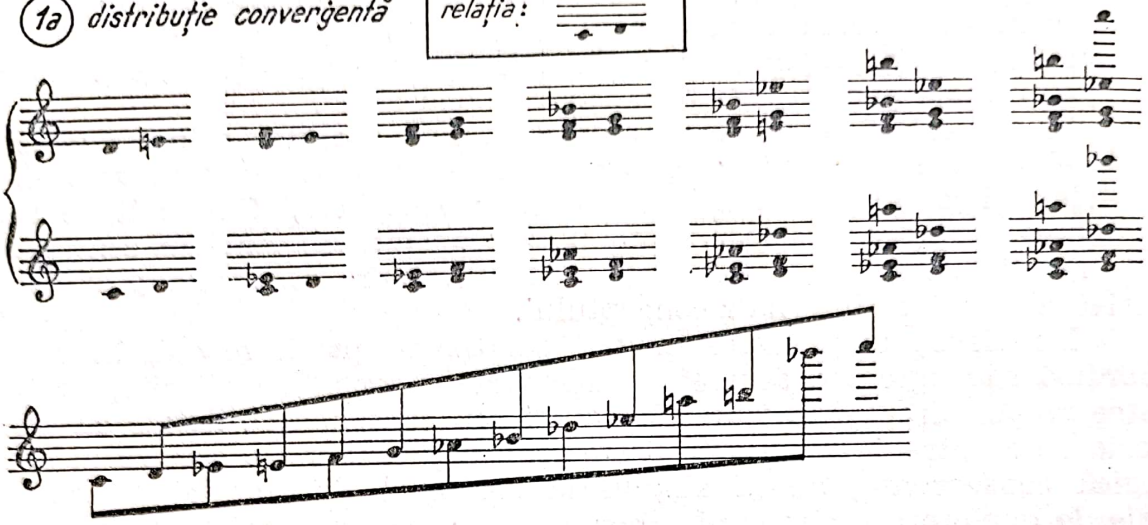


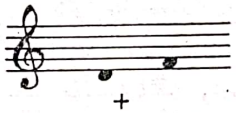
Scanned with OKEN Scanner

Structuri bazate pe dublă polaritate :

comparații între o expunere variabilă față de o expunere constantă

(1a) *distribuție convergentă* — *relația:*

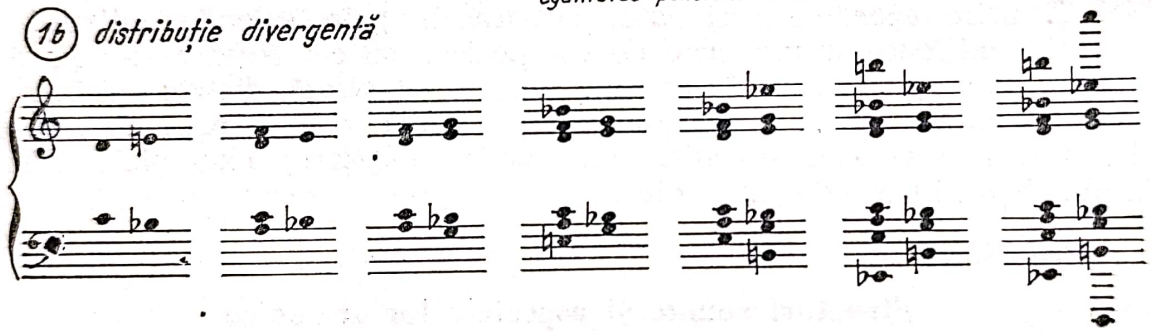


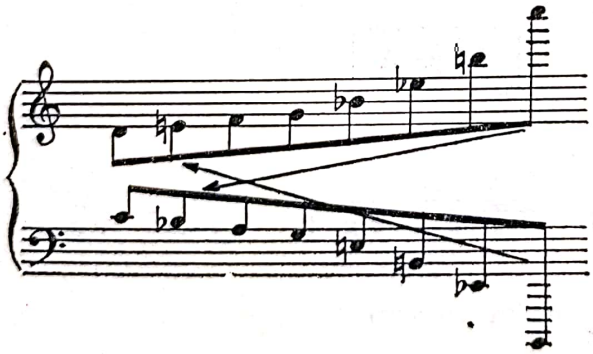
sunete comune:  (= *unitatea de relație din modul următor*)

\+

egalitatea punctelor extreme

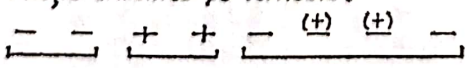
(1b) *distribuție divergentă*



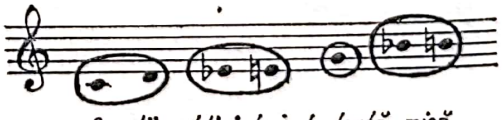


puncte extreme egale între ele

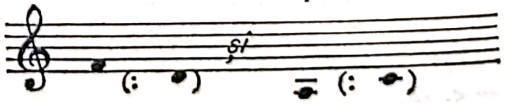
relația armonică pe verticală:



dublări:



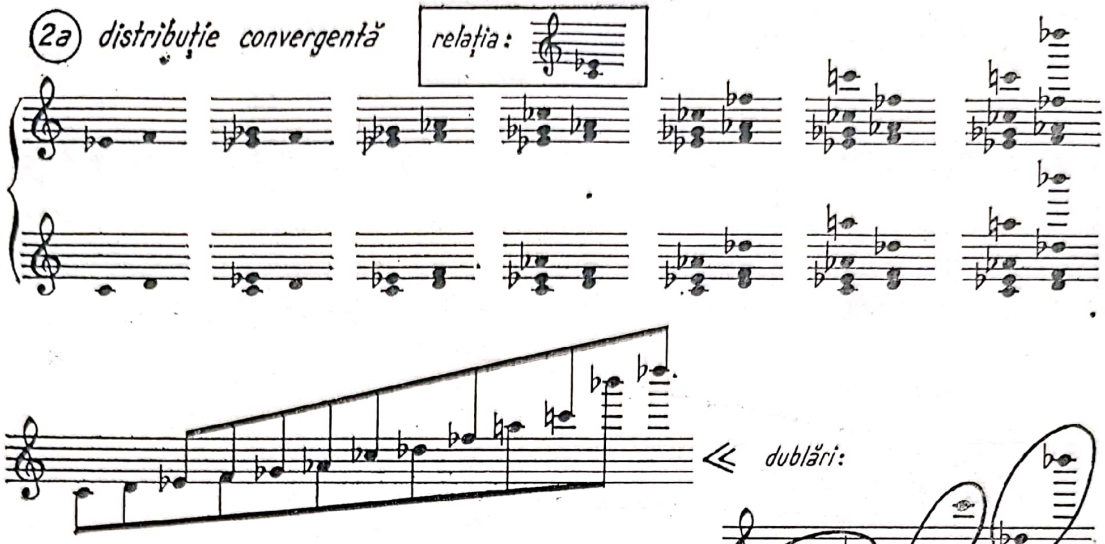
funcții subliniate: de terță mică față de fundamentală



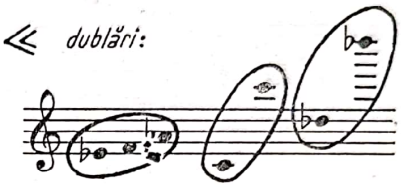
Scanned with OKEN Scanner

(2a) distribuție convergentă

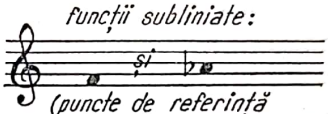
relația:



≪ dublări:

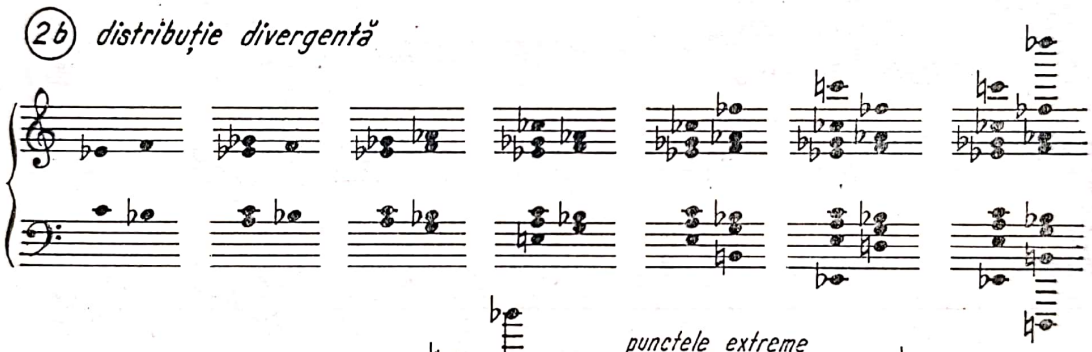


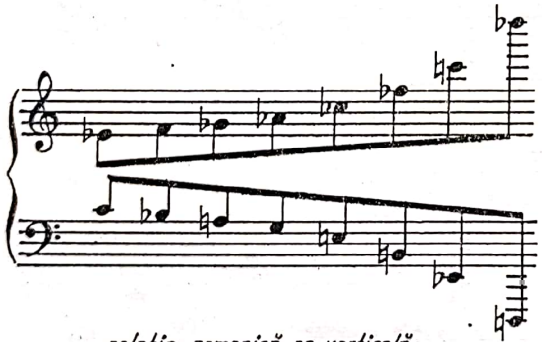
funcții subliniate:



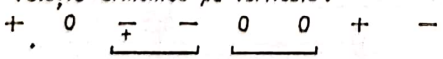
(puncte de referință în modurile viitoare)

(2b) distribuție divergentă

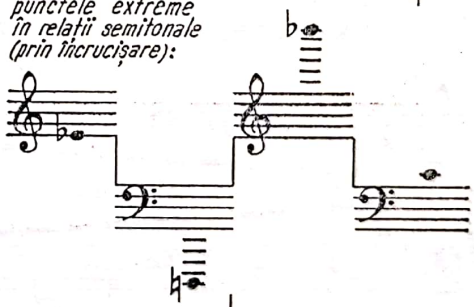


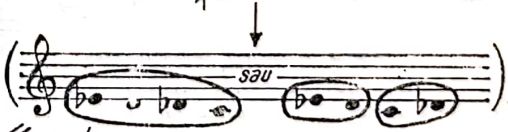


relația armonică pe verticală:

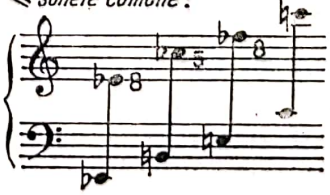


punctele extreme în relații semitonale (prin încrucișare):





≪ sunete comune:

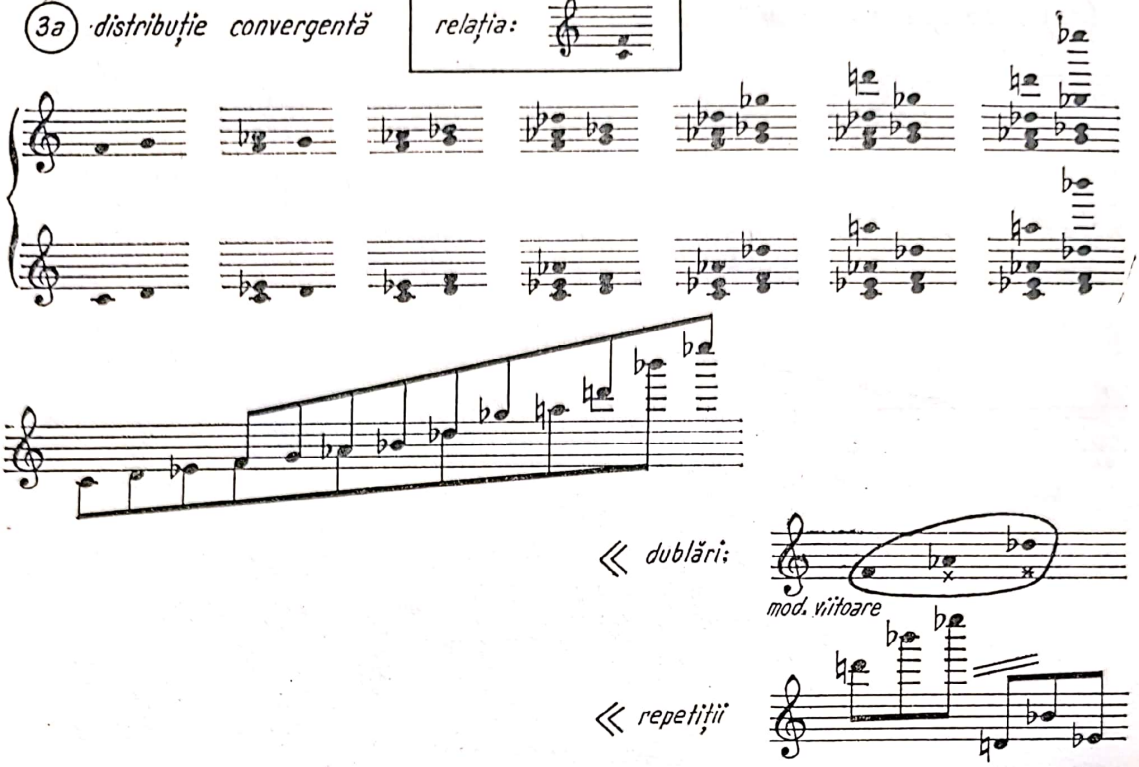


de observat: în relații de 8;5:8

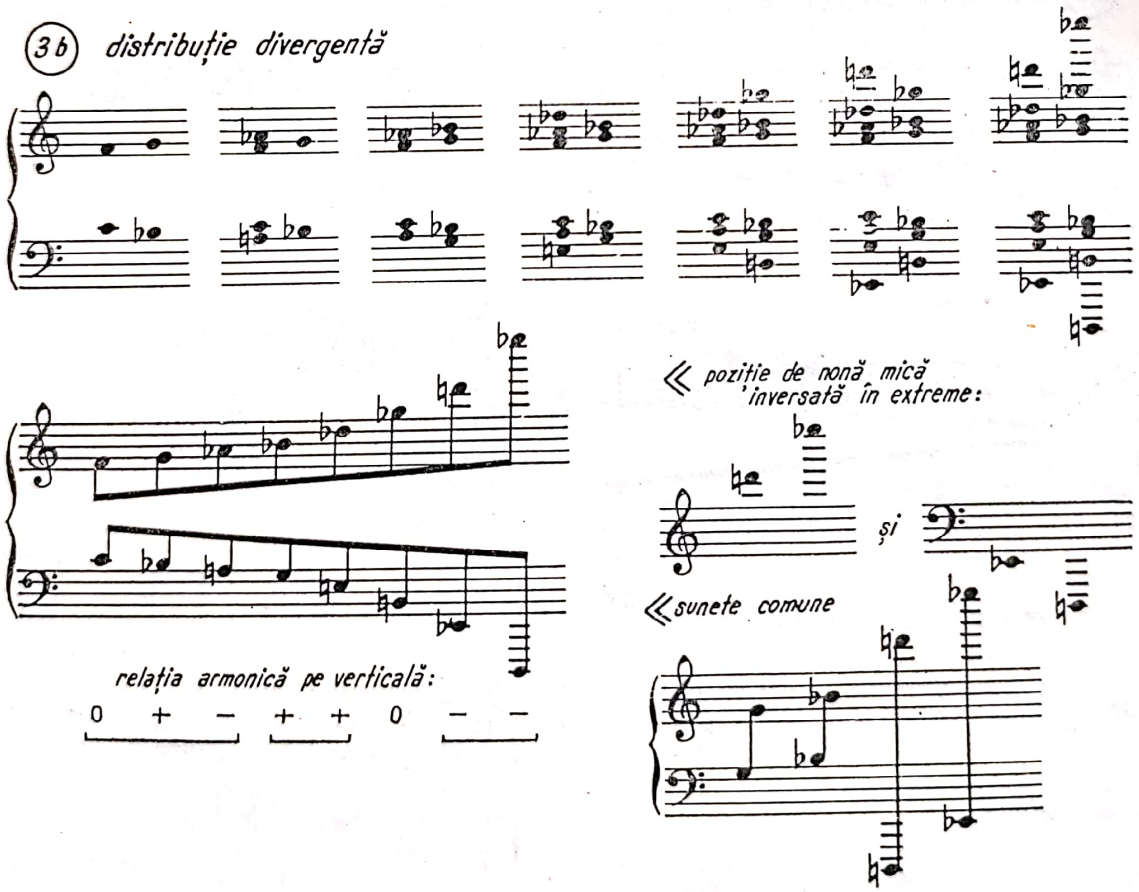
Scanned with OKEN Scanner

3a distribuție convergentă

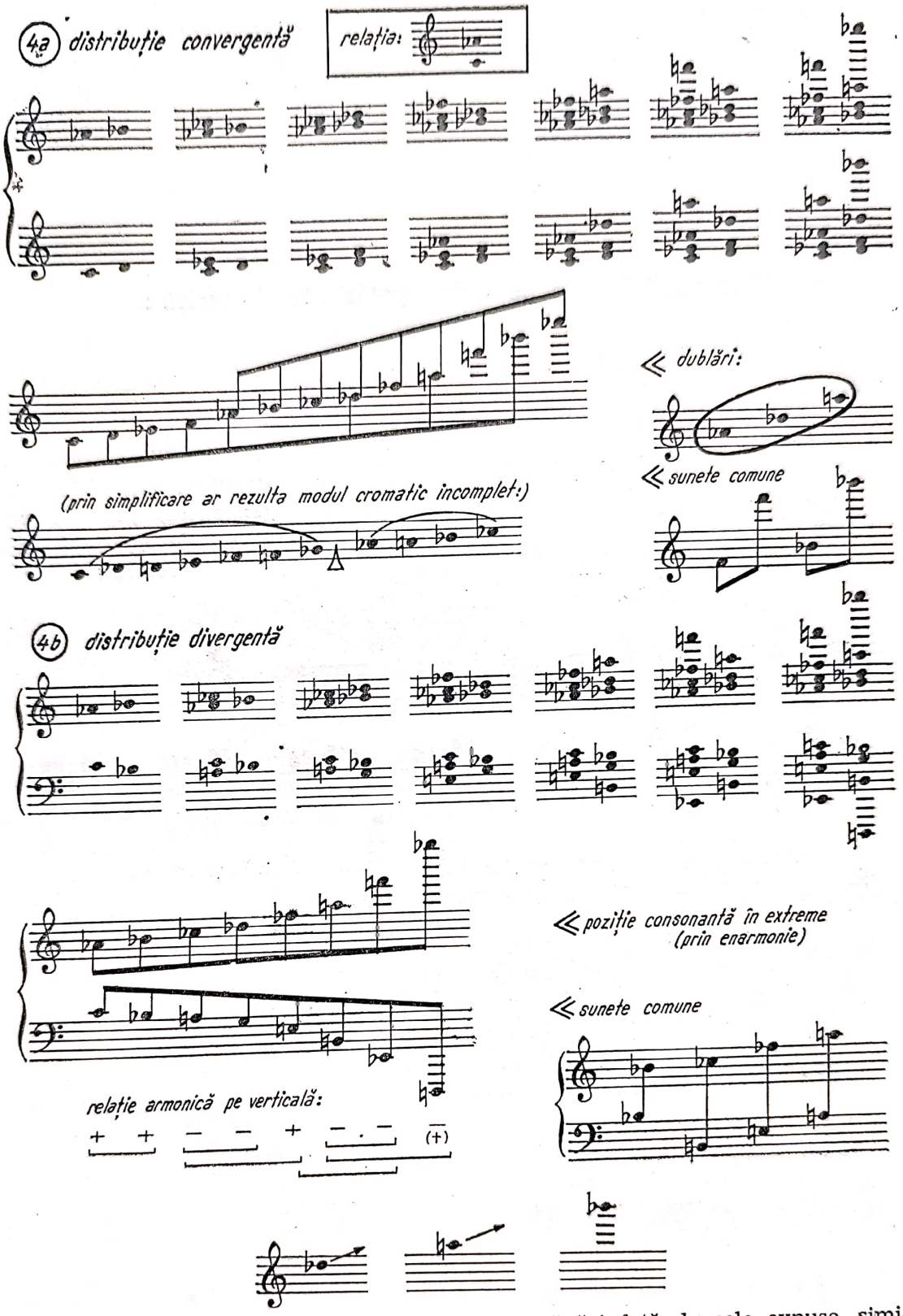
relația:



3b distribuție divergentă



Scanned with OKEN Scanner



Notă : Structurile de mai sus prezintă asemănări față de cele expuse, similare unor mutații semitonale (RE bemol față de DO sau RE ; LA becar față de LA bemol ; SI bemol față de DO). În plus, aceste structuri progresiv desfășurate depășesc cîmpul sonor uzual în muzică.

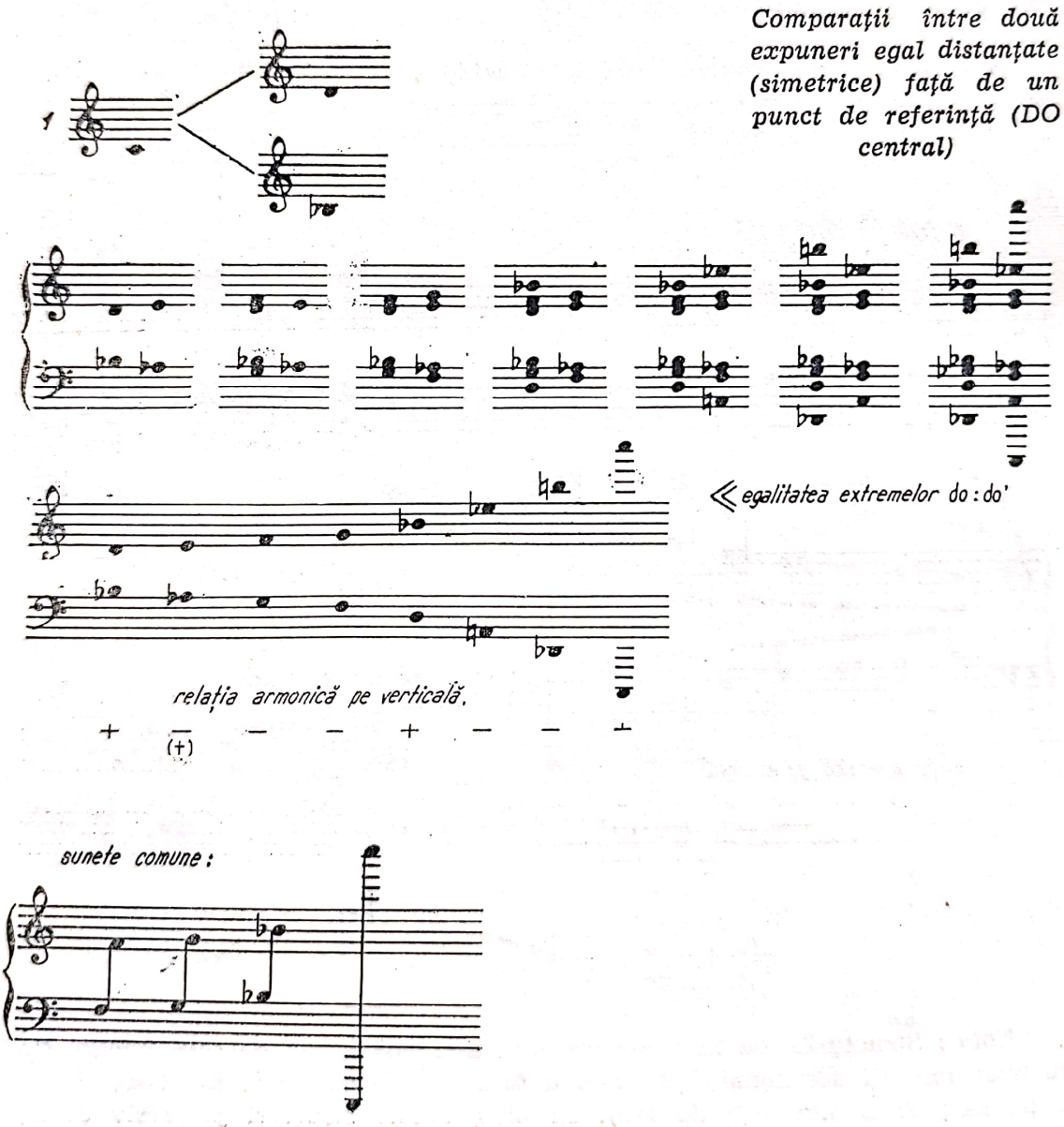
Scanned with OKEN Scanner

Sfera simultaneităților sonore (tipuri de agregate acordice) prezentă în exemplele de mai sus pare a epuiza cîmpul de combinații aplicabile. O altă modalitate se livește atunci cînd față de un punct fix de referință (sunet central) sînt distribuite simetric și în mod progresiv agregate acordice, ca în cazurile următoare :

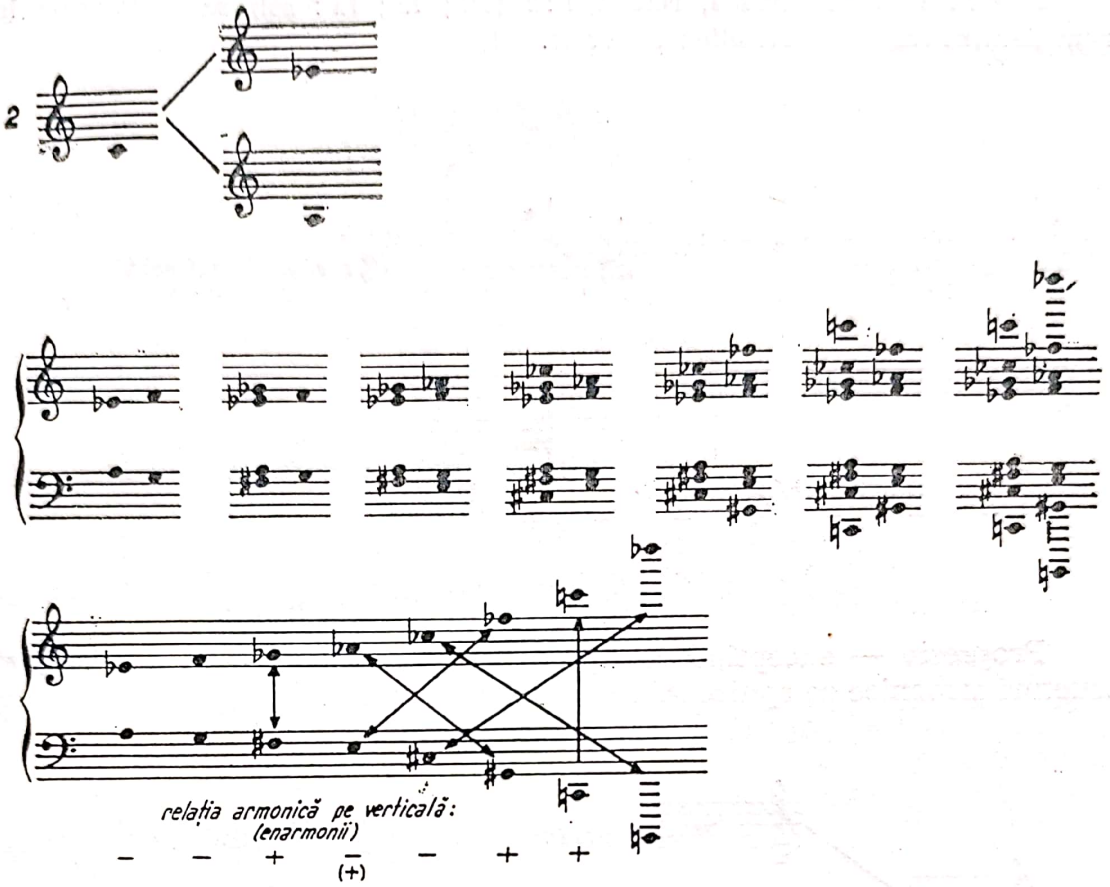
PARAGRAFUL 3

Structuri bazate pe dublă polaritate simetrică :

Distribuții divergente (cele convergente, fiind structuri paralele, se exclud aici).

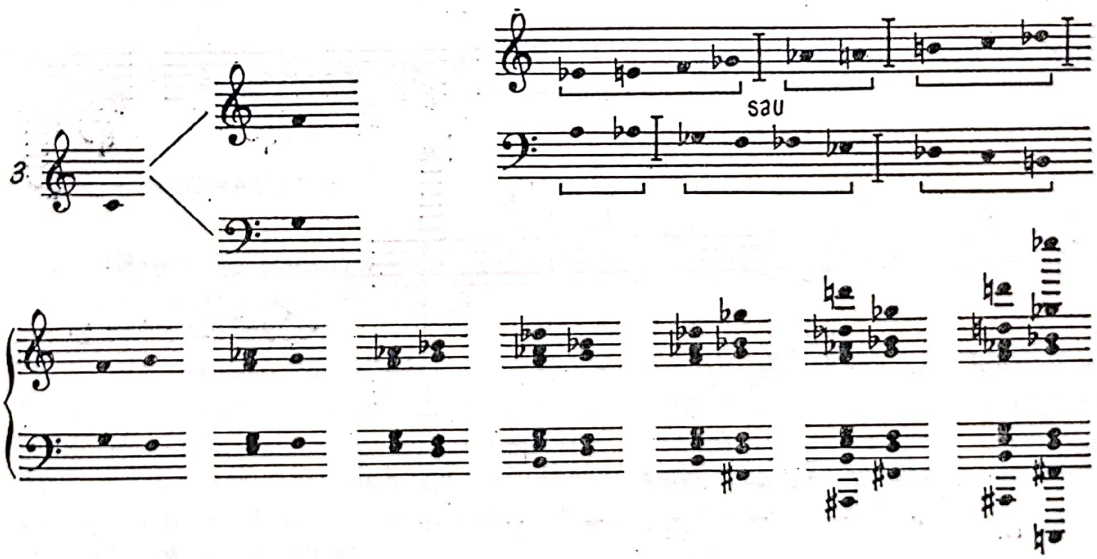


Scanned with OKEN Scanner



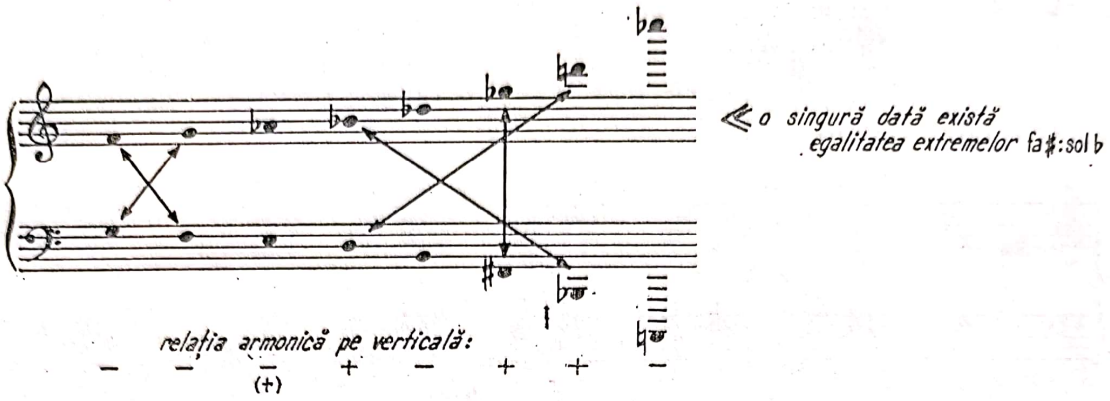
Sunete comune : două sunete se află între ele în relaţii de octavă directă (vertical-simultană) iar patru sunete se află în relaţii de octavă prin încrucişări.

Prin simplificare rezultă modul :

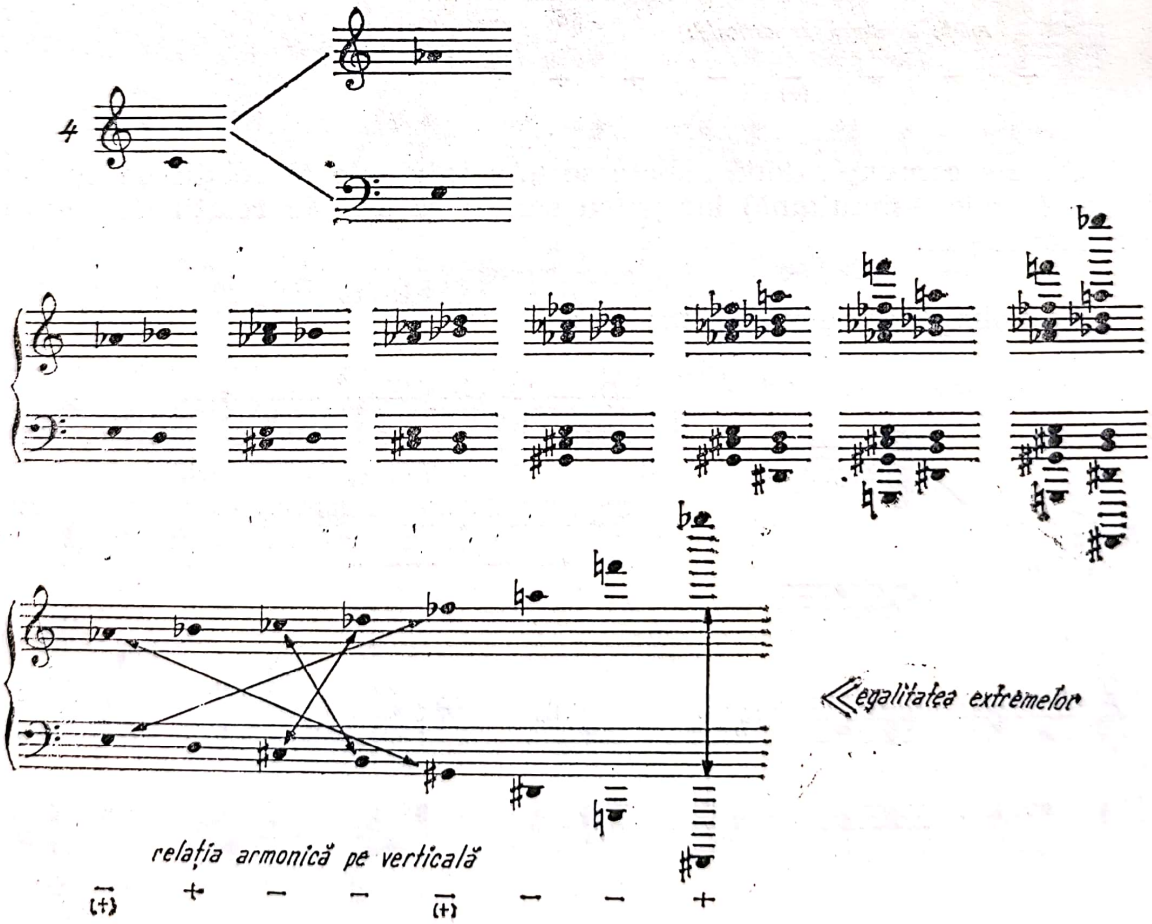


Scanned with OKEN Scanner

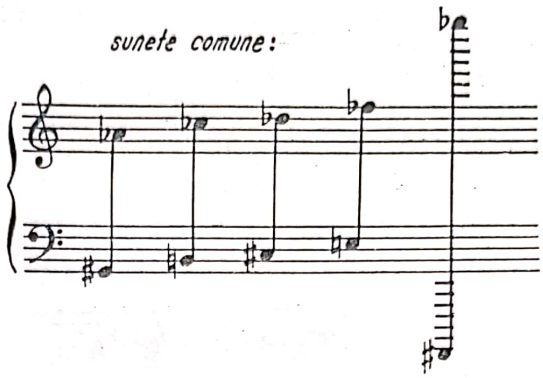
Notă : ca și în cazul 1, relația 7 : 9 (sol ; fa ; fa : sol) se transformă într-un element central, gravitațional-acordic.



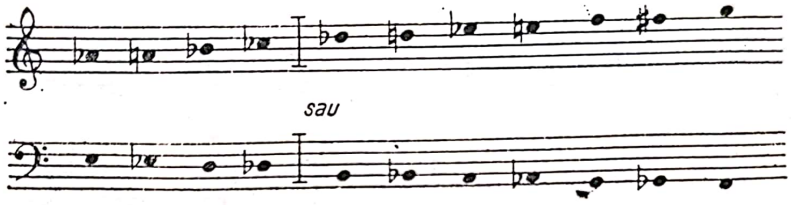
Progresiv — exceptînd cele patru sunete comune — se acumulează structuri armonice ce epuizează sfera celor 12 sunete.



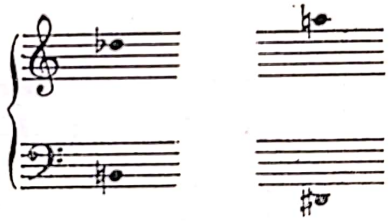
Scanned with OKEN Scanner



Prin simplificare rezultă modul :



cu privire la structurile următoare :



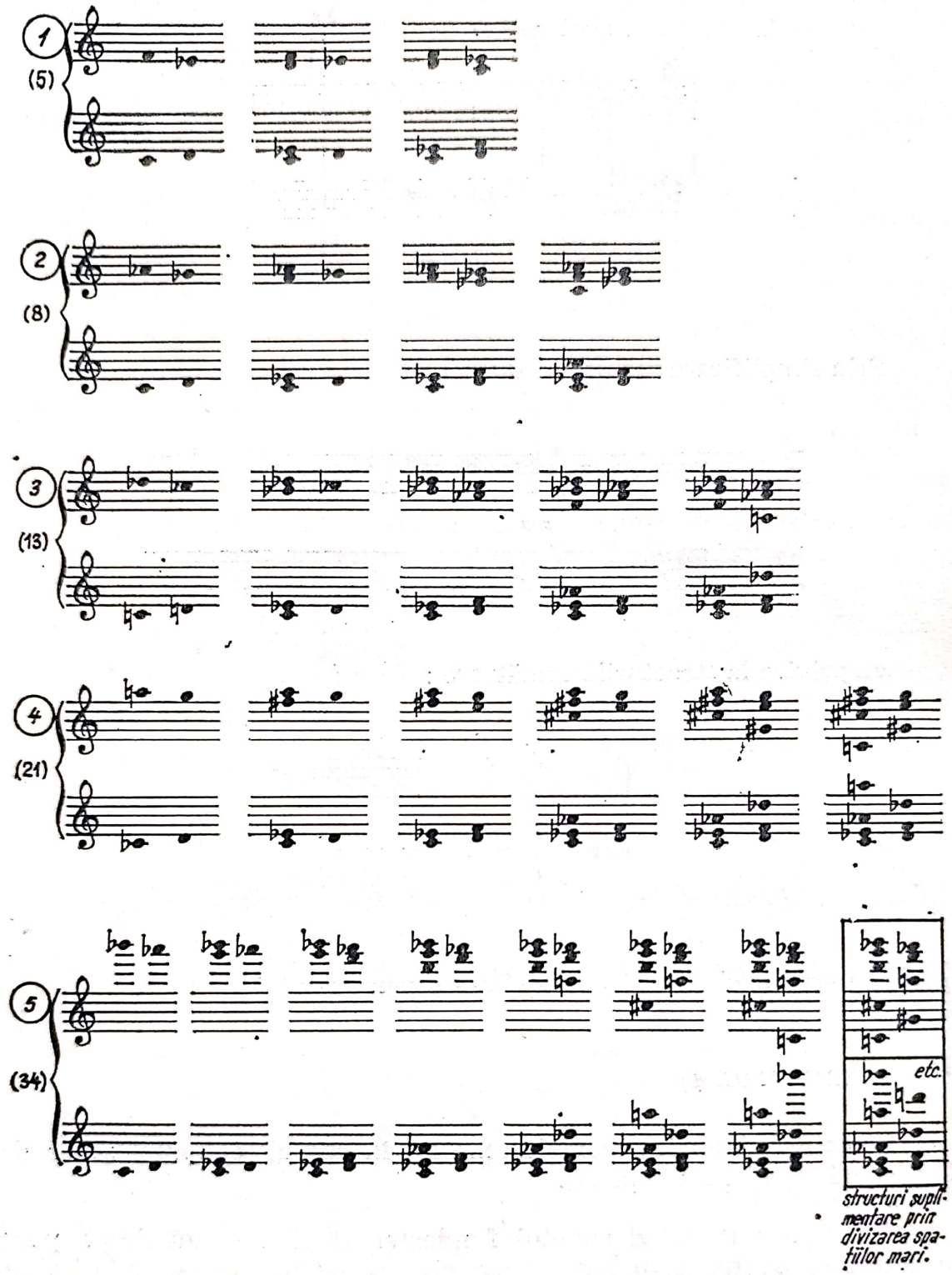
se menţine observaţia de la sfîrşitul paragrafului 2.

PARAGRAFUL 4

Structuri simetrice (complementare) **în cadrul cîmpului sonor dat de un mod** (Specia I, Grupa A).

Principiu : Păstrînd sunetul fundamental al modului drept punct de referinţă pentru distribuţii progresiv ascendente şi, în acelaşi timp, pornind de la orice sunet constitutiv al modului (distanţa minimă necesară = 5), se pot alcătui distribuţii simetrice. Rezultatul va avea în fiecare caz mai mulţi termeni comuni ; structurile pot fi identice, asemănătoare sau diferite.

Scanned with OKEN Scanner

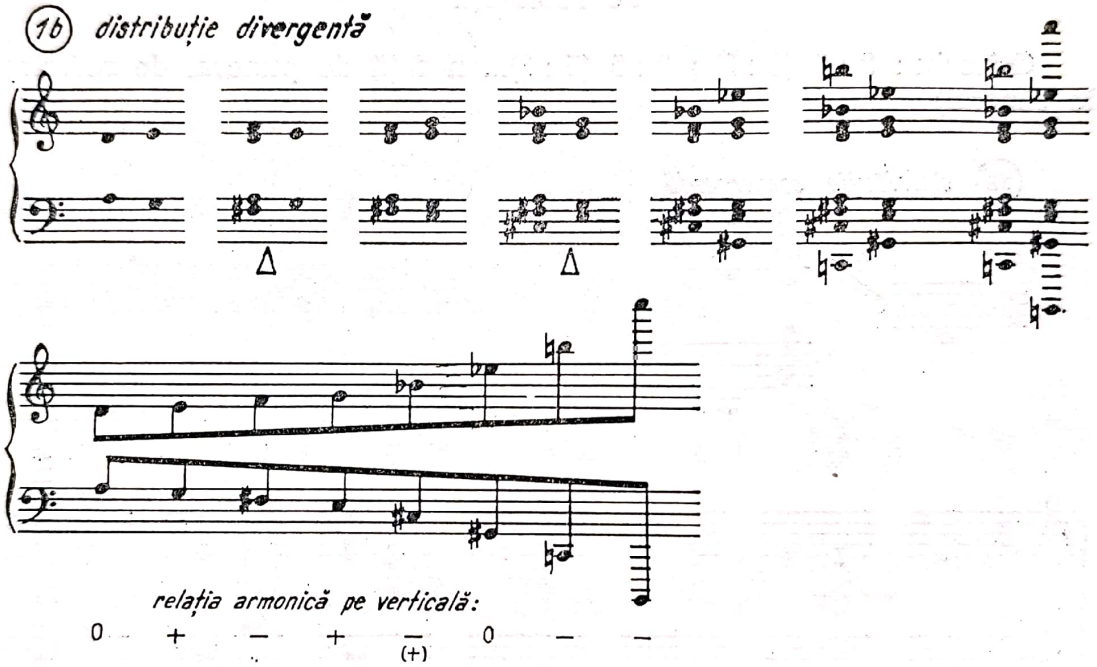


Rezumînd, se poate stabili tipologia intervalică de maximă frecvență în cazurile de pînă acum : suprapunînd elementele seriei 2 ; 3 ; 5 ; 8... n în structuri acordice, se obțin agregate de complexitate diferită, reductibile prin analiză la subansambluri de 2; 2: 3; 3; 5: 8 (cvartsextacord);

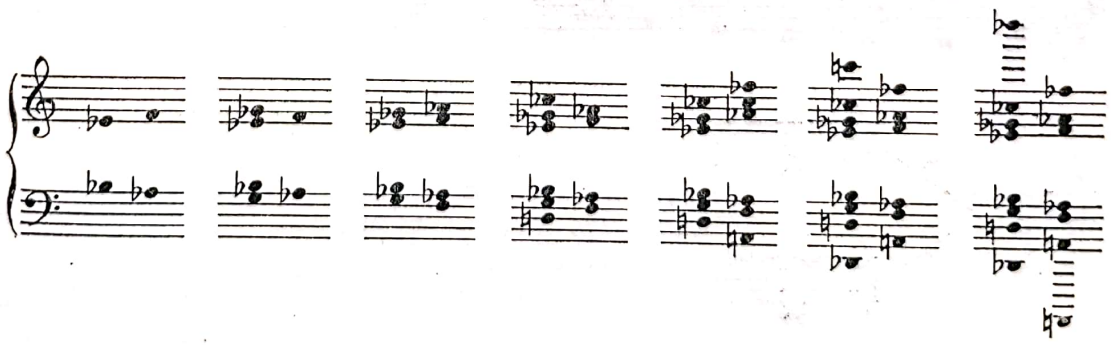
Scanned with OKEN Scanner

3 : 8 (sextacord) ; 8 : 11 (ac. cu octava micşorată) ; mixtură specifică 5 : 5 : 3 (do : fa : si bemol : re bemol) în care extremele însumează intervalul de 13 şi altele. În esenţă, suma conglomeratelor acordice posibile în cadrul acestui mod dat (Specia I, Grupa A) reprezintă multiple suprapuneri ordonate ale unor tipuri de bază.

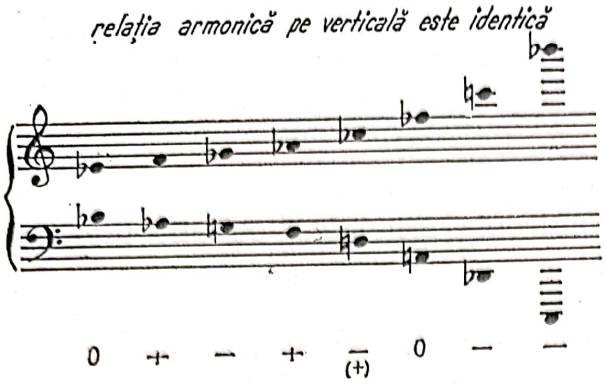
Însă, cu cît numărul sunetelor suprapuse se măreşte, cu cît repetiţia lor se evită, cu atît creşte entropia armonică, cu atît pregnanţa armonică (ponderea internă $\overset{\pm}{\bigcirc}$) se suspendă. Caracterul de coloană armonică — nedefinită ca tensiune —, asemănătoare unui spectru atotcuprinzător şi... inexistent, se evidenţiază în raport direct cu numărul sunetelor utilizate. Pînă la un punct dat — intersectarea repetată a unor sunete comune — aceste distribuţii simetrice se prezintă complementare unele faţă de altele şi stabilesc astfel o ambianţă particulară. Limitele ca şi posibilităţile sînt uşor vizibile.

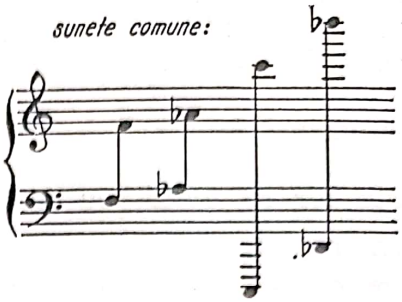


de remarcat cazul 2 (frecvenţă armonică) şi stabilitatea terţei mi-sol — mi-sol în cazul 3 şi următoarele.



Scanned with OKEN Scanner

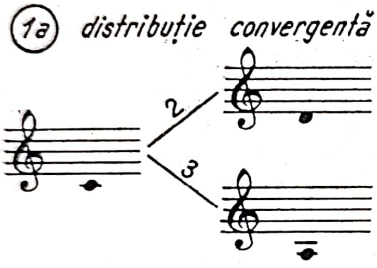


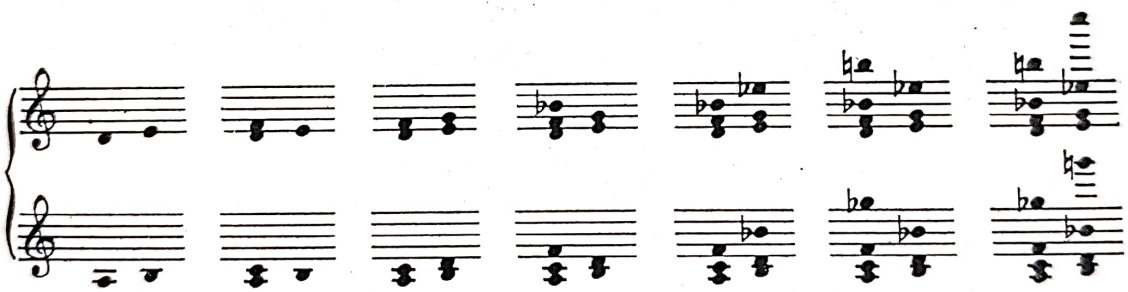


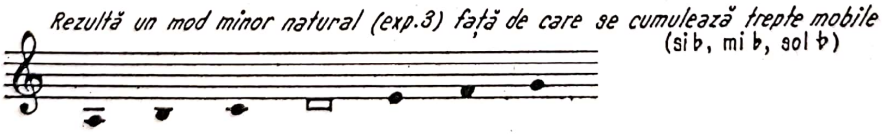
PARAGRAFUL 5

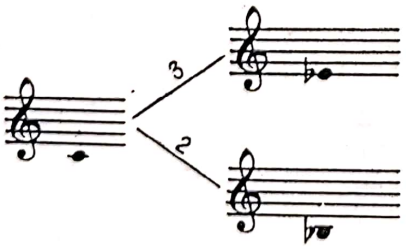
Structuri sonore simetrice ca alcătuire, dar asimetrice față de punctul de referință

Criteriu : 2 : 3 (3 : 2) ; 3 : 5 (5 : 3)... n față de punctul de referință (Do central)

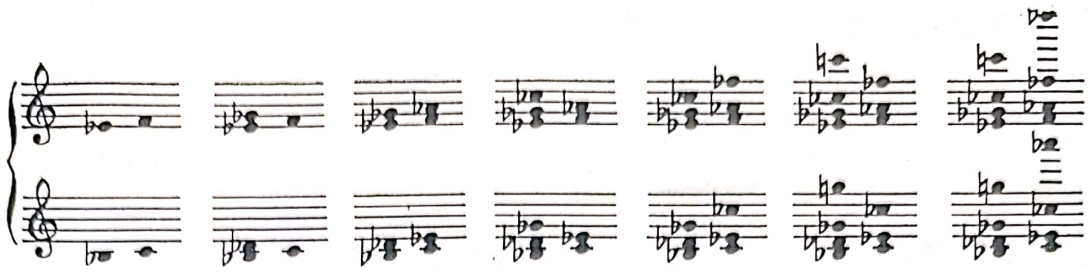




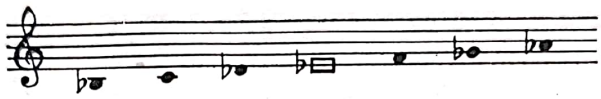


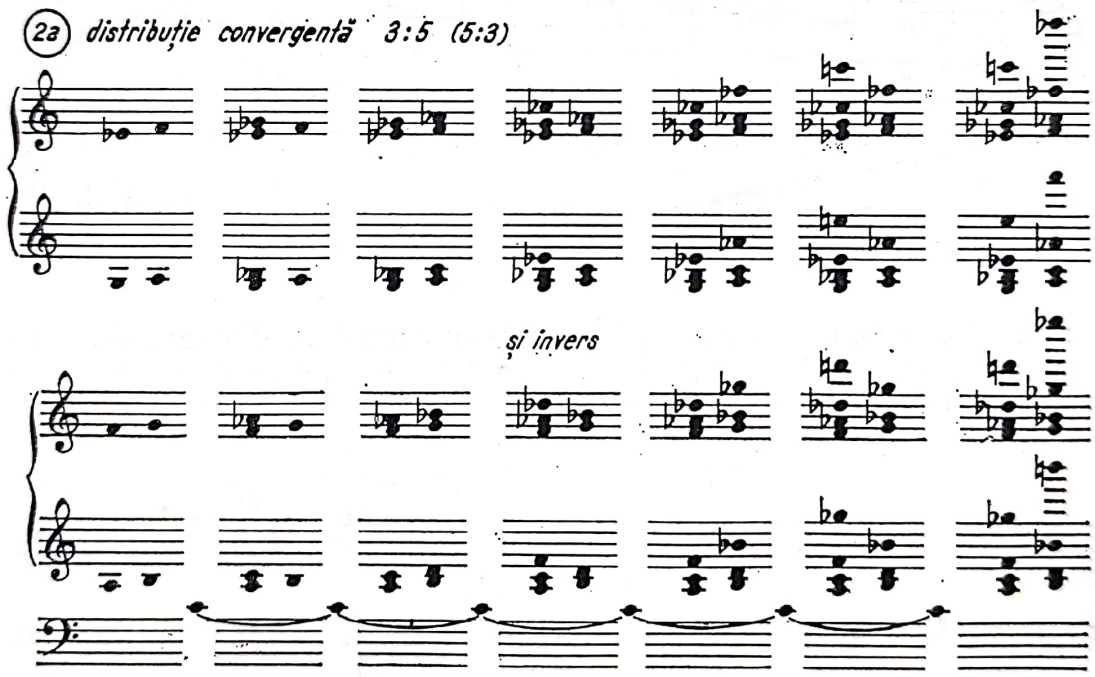


Scanned with OKEN Scanner



Mod similar :

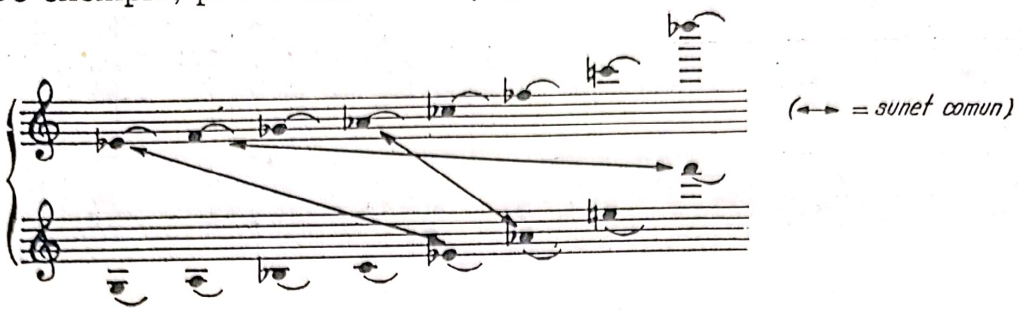


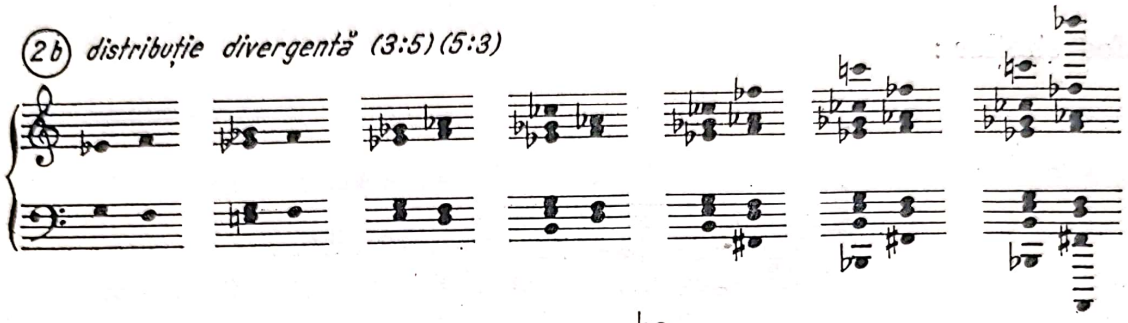


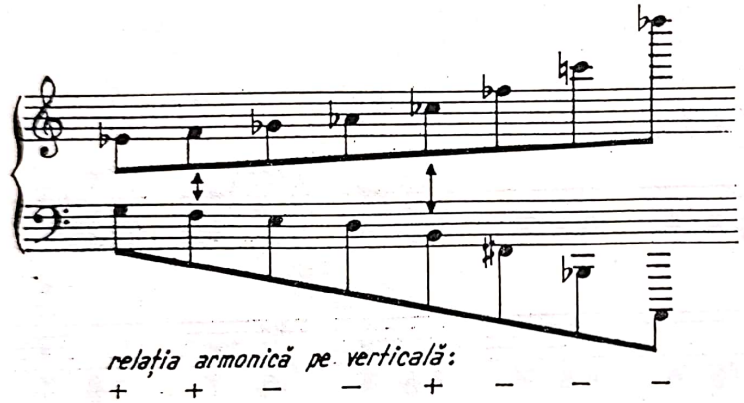
Prin inversarea relației asimetrice față de punctul de referință nu se obțin calități substanțial înnoite sau diferite ; intervalul de adunare — 8 din 3 + 5 sau 5 + 3, adică sexta mică aici, — determină expresia și calitatea armonică a structurilor.

Scanned with OKEN Scanner

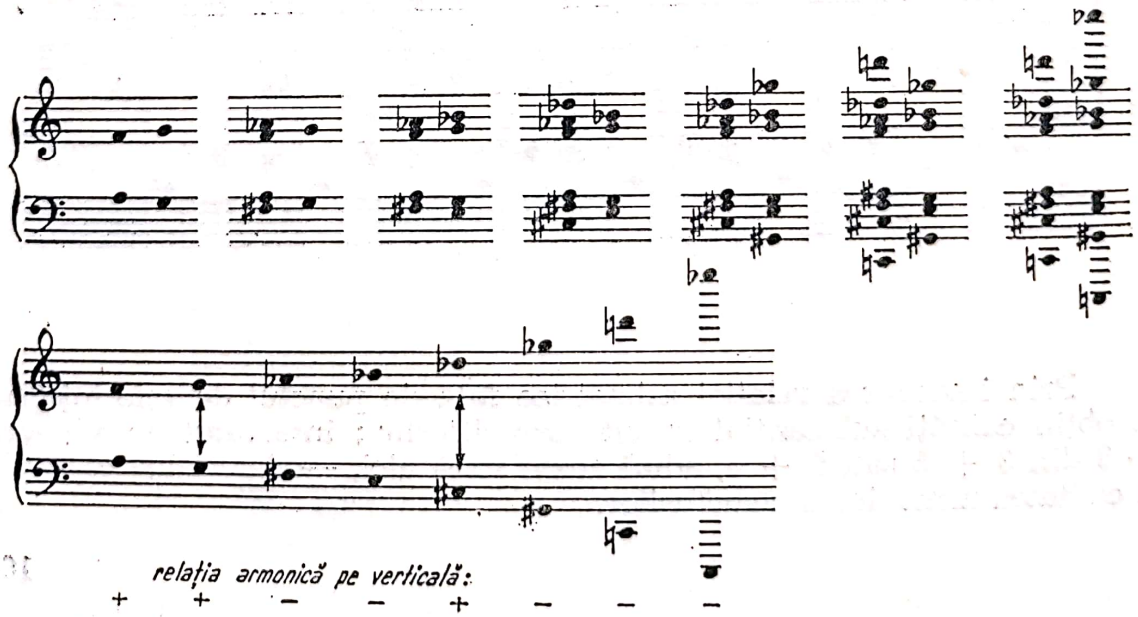
De exemplu, prin rezumare obţinem :







în cazul 3 : terţele mi-sol şi mi bemol-sol bemol la distanţă de octavă micşorată ; în cazul 4 identitatea sunetelor extreme si = do bemol poziţia cheie a octavei fa-fa şi, prin enarmonie, a octavei si-do bemol.



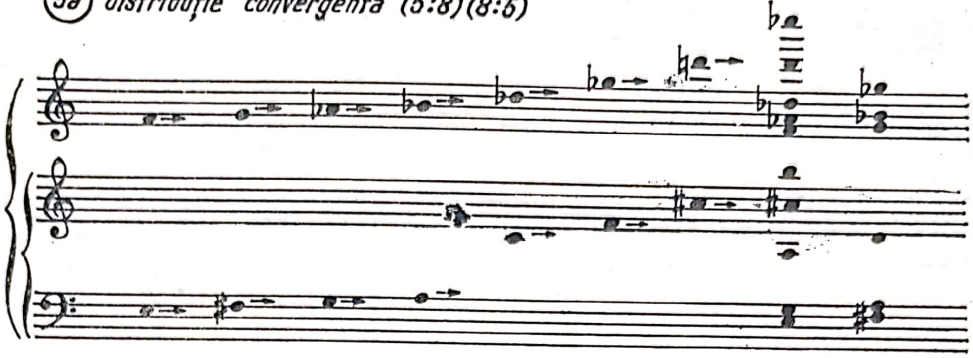
Similitudinea este evidentă.

Scanned with OKEN Scanner

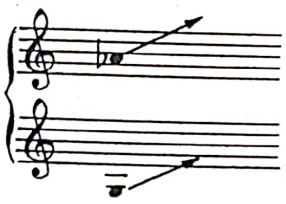
Observaţiile cazului precedent se menţin şi aici.

5 : 8 = toate elementele se află între ele la relaţie de nonă mică (13).

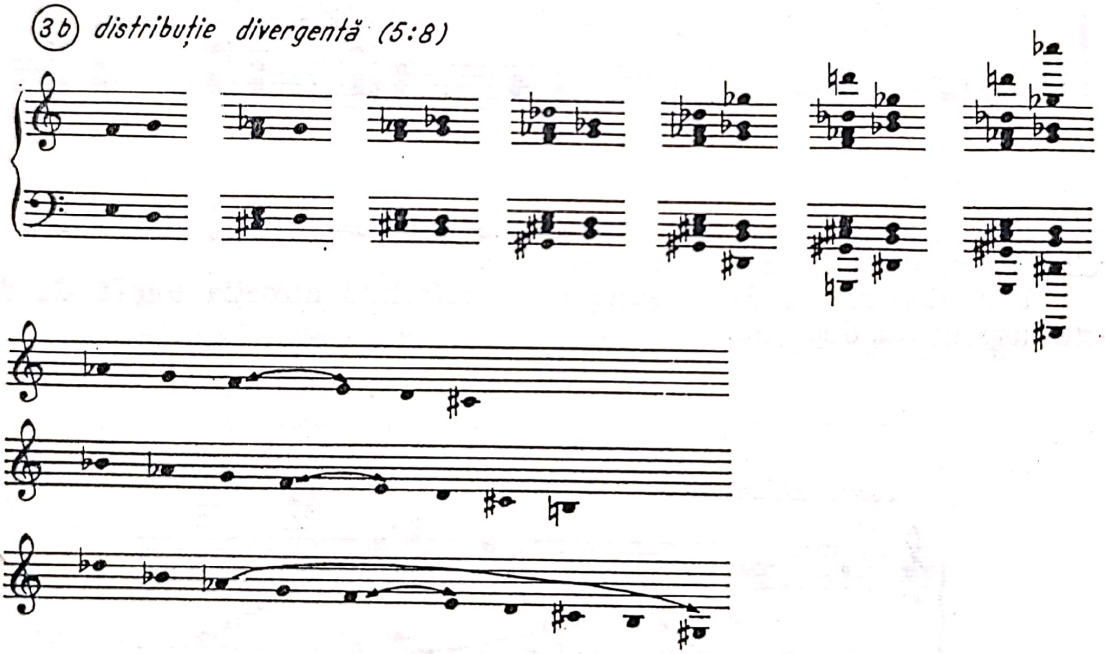
(3a) *distribuţie convergentă (5:8) (8:5)*



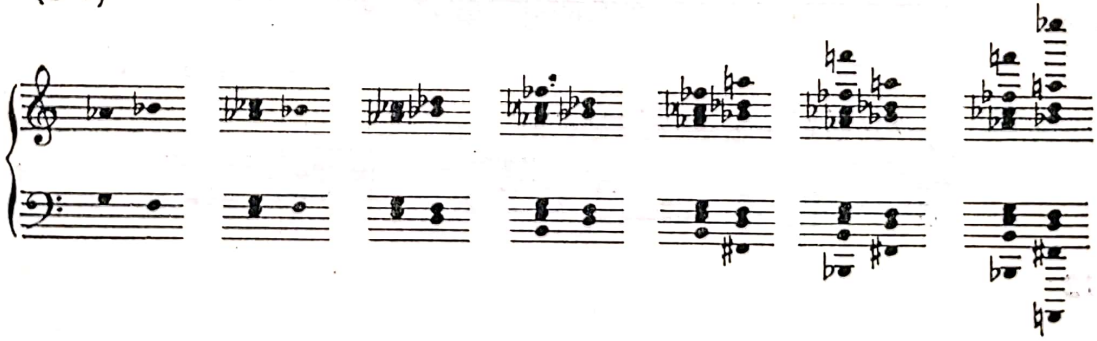
la fel 8 : 5 .



(3b) *distribuţie divergentă (5:8)*

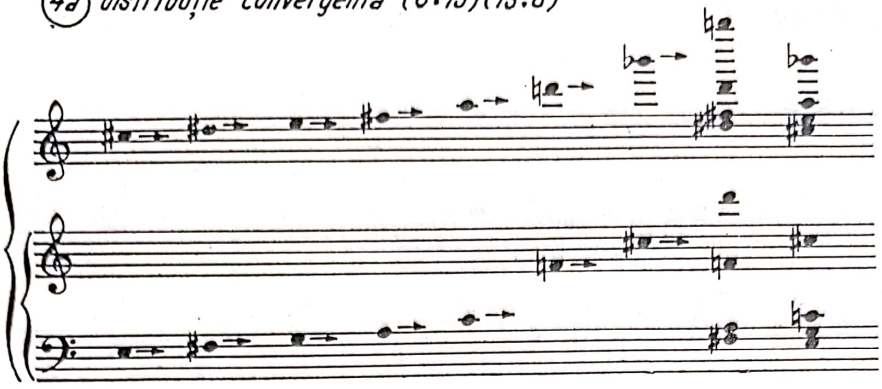


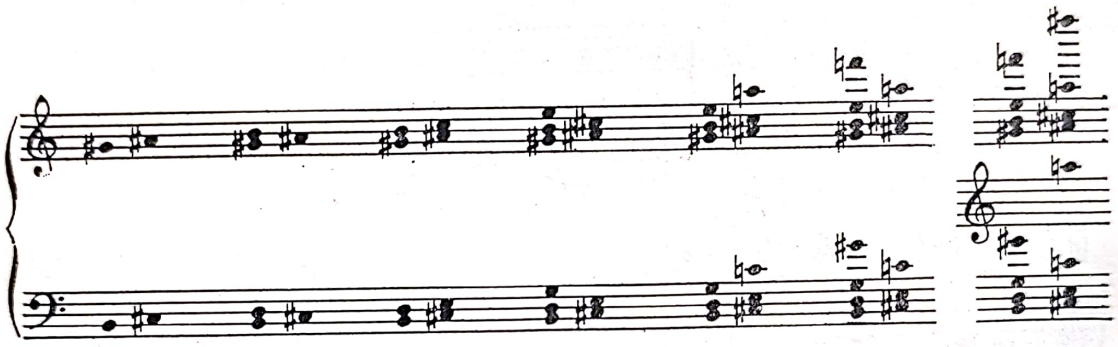
(8:5)



Scanned with OKEN Scanner

(4a) *distribuție convergentă (8:13)(13:8)*

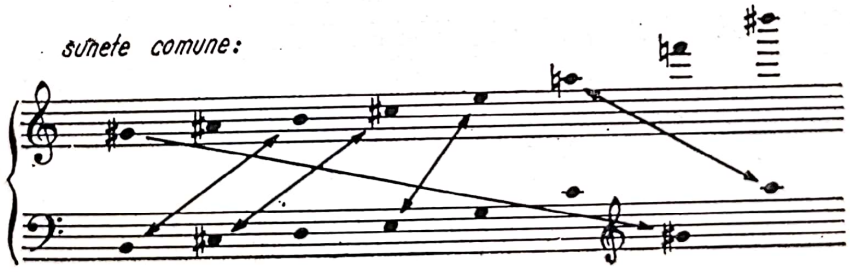




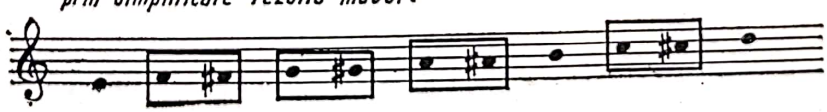
Este exemplul cu cele mai multe sunete comune, predomină o relație bitonală cu neutralizări progresive.

Prin depărtarea de la sunetul de referință atracția tonală de do este suspendată, depășită.

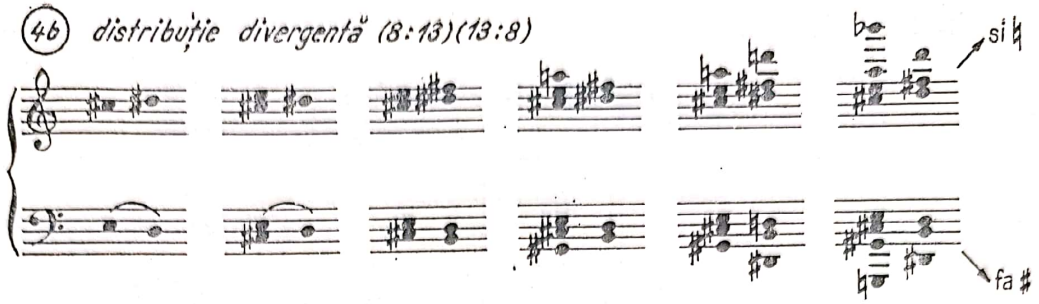
sunete comune:



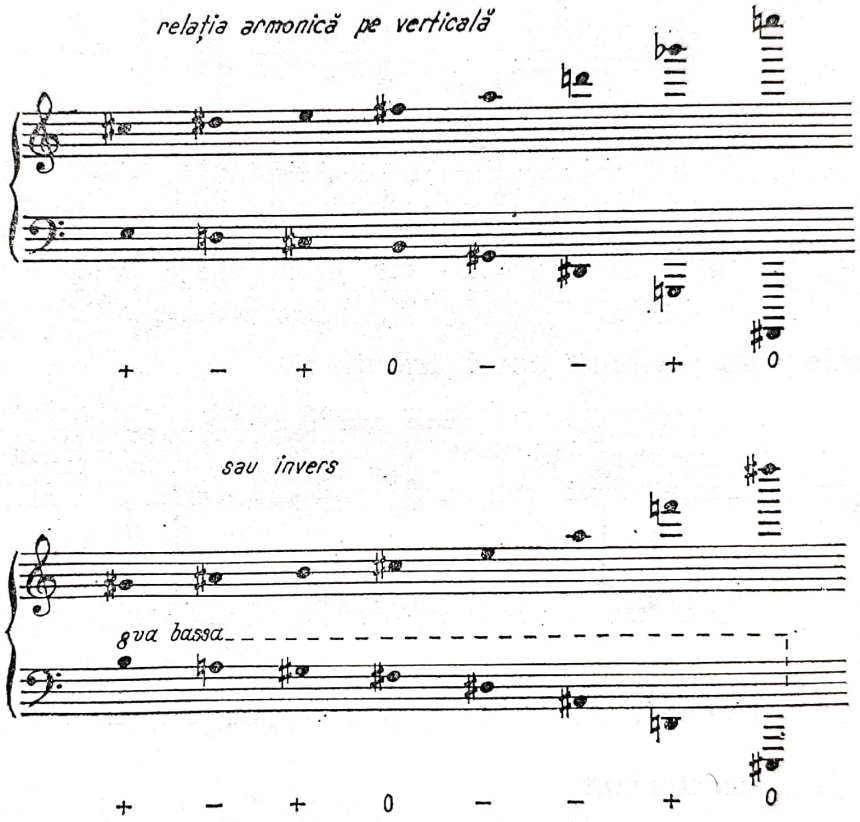
prin simplificare rezultă modul:



Scanned with OKEN Scanner



Este un caz tipic în care consonanța — prezentă datorită sunetelor comune distribuite în intervale puternice (terțe) și în poziție de octavă — este anihilată prin funcția disonantică exprimată de falsele relații, none etc. (re — re diez ; sol diez — la).



PARAGRAFUL 6

Tripla polaritate

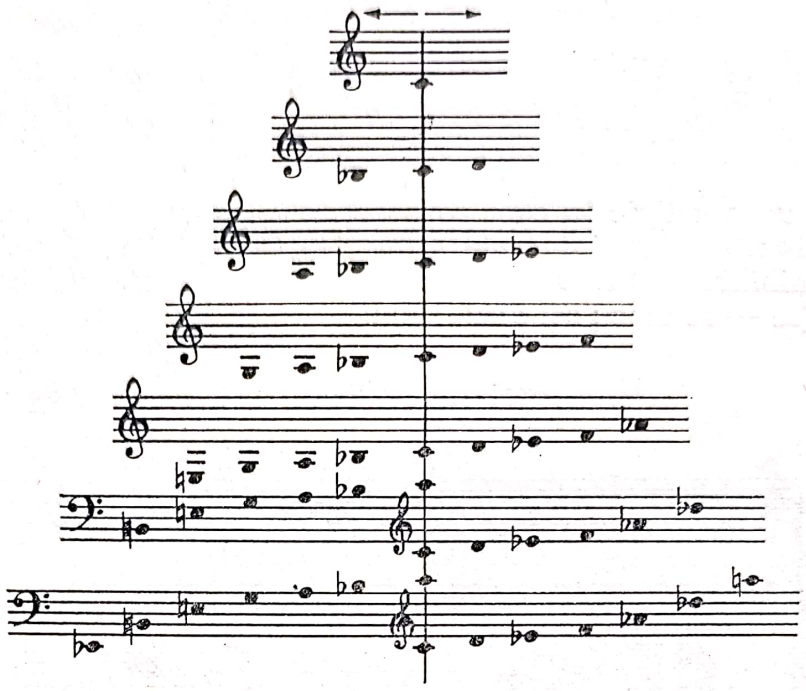
(două polarități auxiliare față de un punct de referință)

Mai întîi se cere amintit criteriul de construire a unor moduri plecînd de la proporțiile seriei 2:3:5... n raportate la un punct de referință : Do central..

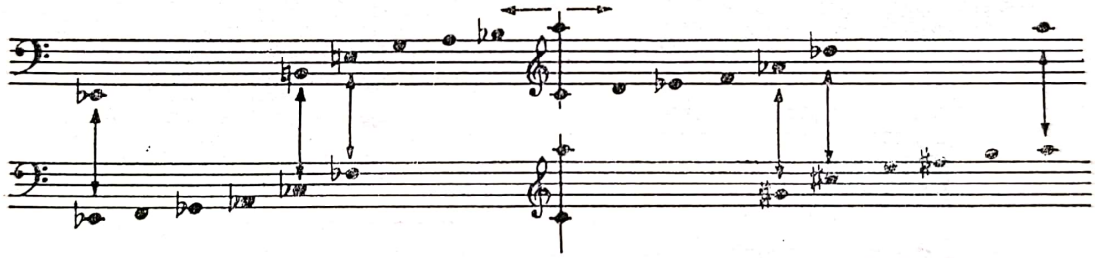
Scanned with OKEN Scanner

(Specia I, Grupa A)

Distribuţii simetrice

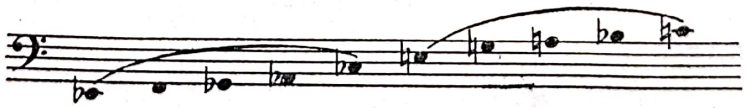


... apoi cele patru posibilităţi de distribuţie :

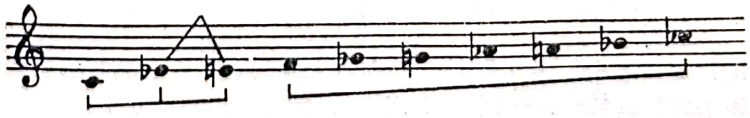


Aceste elemente, simplificate, pot fi grupate în patru moduri :

mod decafonic neoctaviant



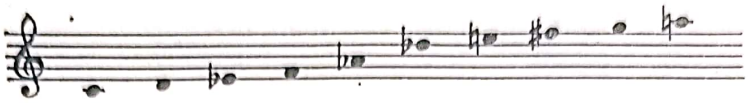
succesiune cromatică discontinuă



dublă funcţiune de mediantă, succ. crom. cont.

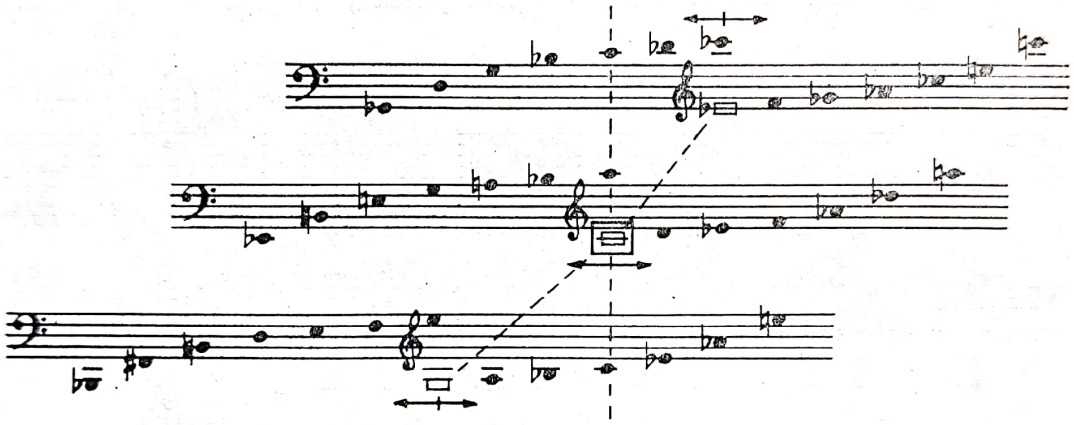
Scanned with OKEN Scanner

mod decafonic neooctaviant

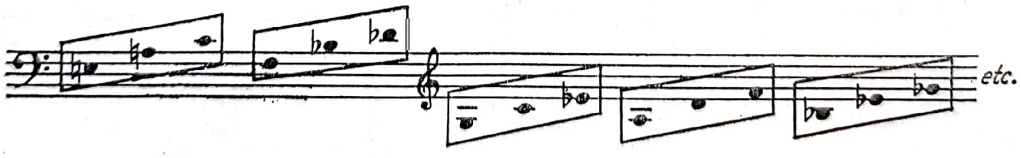


succesiune cromatică continuă

iar prin însumare se obţine scara cromatică continuă dar parţială. Astfel se pot stabili circuite modale cu polarităţi multiple, bazate pe recunoaşterea unui punct de referinţă central, faţă de care se pot determina polarităţi auxiliare.



Rezultă un circuit modal cu trei puncte de referinţă interdependente : do şi (mi bemol) ; (sol). Recunoaştem o ordine severă : urmărind linia de diagonală ce uneşte punctele de referinţă (sol : do : mi bemol) obţinem o anumită structură. Rotind această diagonală spre stînga sau dreapta, vom obţine întotdeauna structuri similare (omonime). De pildă :

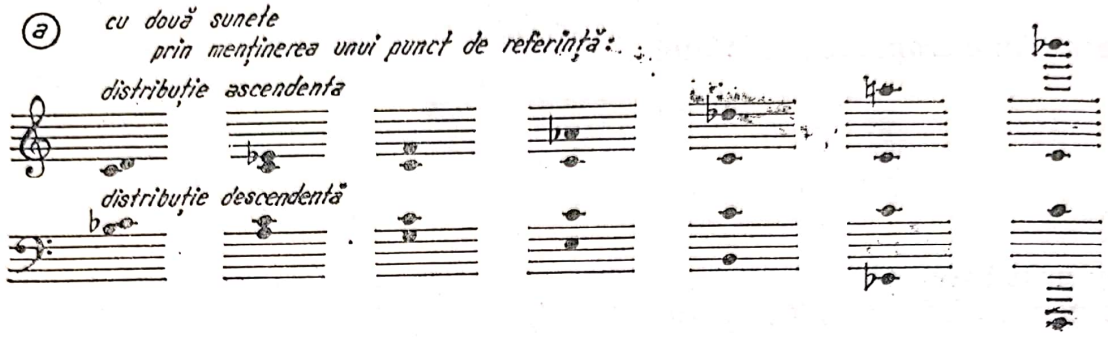


La fel, urmărind diagonala şi selectînd sunetele după criteriile speciei I, grupa A, vom obţine întotdeauna proporţii fixe.

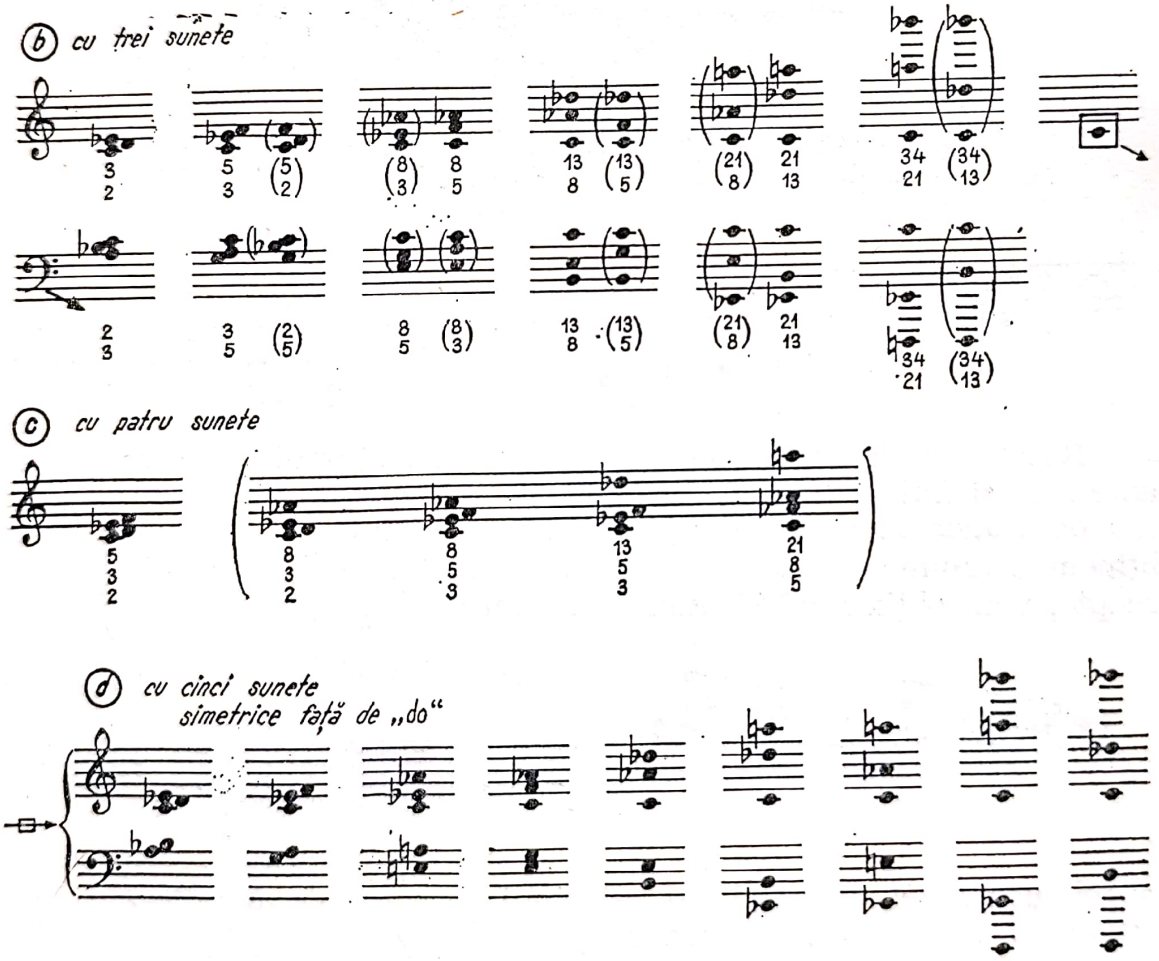
Observaţiile de mai sus duc la conturarea unor MODELE, ele putînd fi acceptate drept baze pentru construirea unor circuite modale sau drept structuri armonice (acordice) cu însuşiri diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Modele (Specia I, grupa A)

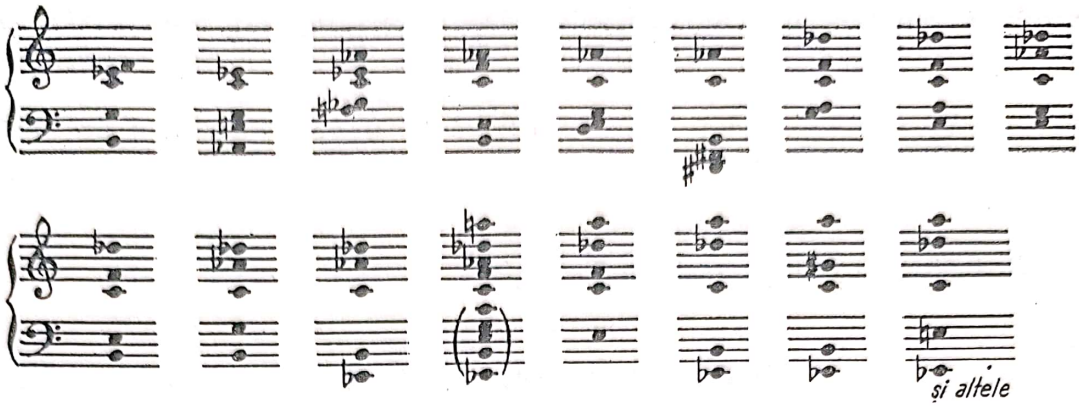


(puncte armonice simple, izolate ca mărime și neaflate în relațiile șirului ci exprimînd doar una din valorile șirului, de pildă (2) (3) (5) . . . n)

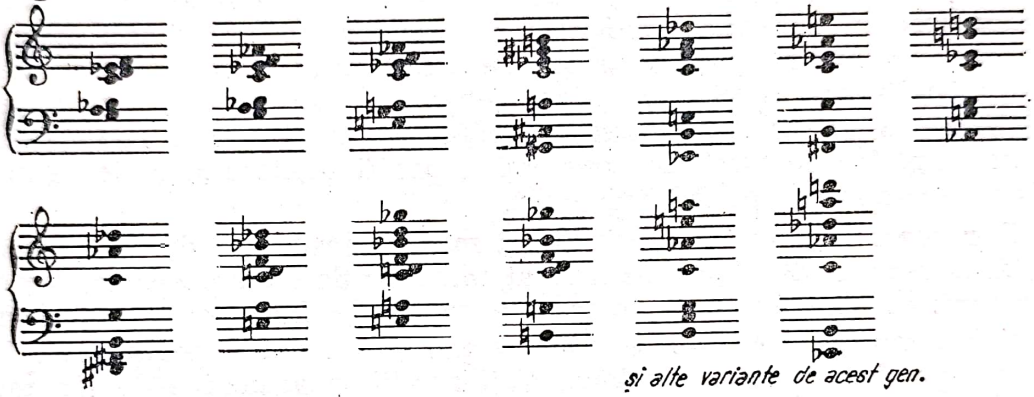


parțial simetrice sau asimetrice față de punctul de referință (făcînd parte parțial și din grupa B).

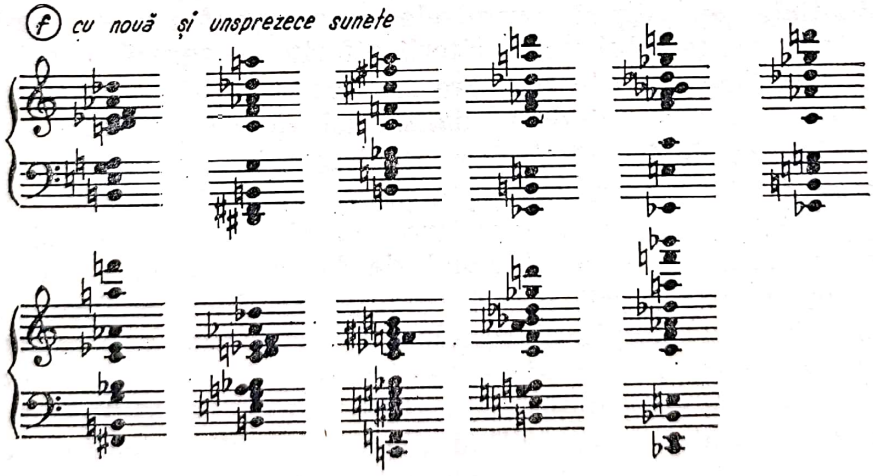
Scanned with OKEN Scanner



e) *cu șapte sunete*



f) *cu nouă și unsprezece sunete*



Procedînd pe temeiul acestui principiu, pot fi determinate o imensitate de structuri cu sunete repetate (dublări), parțial repetate sau unice. Prin spațializarea relației 2 : 3 : 5 . . . n pot fi obținute agregate acordice de complexități diferite. Ponderea armonică poate fi lesne ob-

Scanned with OKEN Scanner

ținută pe temeiul analizei armonice. De regulă, cu cît numărul sunetelor constitutive crește, cu atît entropia armonică va fi mai accentuată. Tratate în sens acordic, cu sunete desfășurate succesiv sau simultan atacate, aceste structuri pot primi profilul unor coloane armonice de lungă durată (statice) sau în mișcare.

PARAGRAFUL 8

Implicații de ordinul sonanței

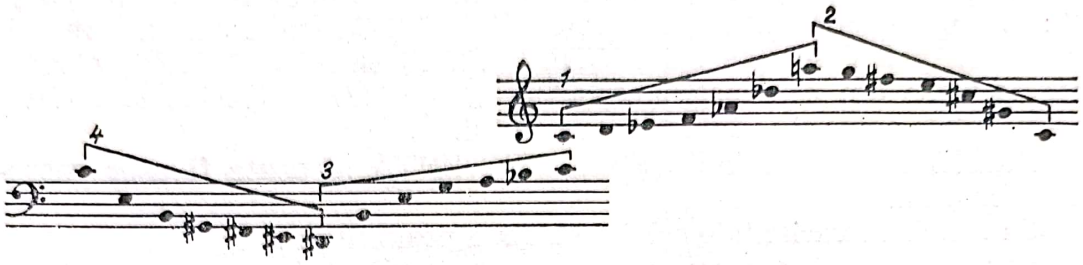
O anume distribuție de tip modal generează implicit o stare specifică a sonanței, rezultat calitativ ce decurge din interraportarea elementelor constitutive. De aici se desprinde, în esență, caracterul modului, expresivitatea și culoarea particulară ; o seamă de proprietăți latente pot fi puse în lumină prin procedee de concentrare și selecție artistică, vizînd cristalizarea unor nuclee omogene, sau dimpotrivă, o maximă diversificare a mijloacelor, pînă la înșiruirea unor nuclee neomogene, asociate treptelor de bază. În acest spirit pot fi înțelese și aplicate modelele sugerate în paragraful precedent.

Dar acest fapt se înscrie în sfera marilor probleme de armonizare modală. A deduce din felul de a fi al unui șir de sunete criterii logice de armonizare, înseamnă a interpreta valențele înscrise în interiorul acestui arc modal, urmărind o alterare minimă a unui specific dat. De aici decurge dezideratul funcționalizării relațiilor armonice de tip modal, greu de împlinit, atît în general cît și în particular. Aceasta deoarece prin natura lui eminamente melodică, prin mobilitatea punctelor gravitațional-cadențiale ce asigură premizele unor prefaceri în lanț, modul — proporționat pe temeiul unor criterii diferite — refuză în principiu o formalizare univocă, o schematizare riguros stabilită. Experiența arată că virtualitățile conceptului de modalism își găsesc împliniri mai cu seamă în cadrul unor desfășurări sonore polimelodice, în cadrul unei polifonii „controlate" și „armonizate" pe planul sonanței, ținîndu-se cont de rezultatele principale sau secundare, constitutive sau accidentale pe verticala structurii sonore. Plecînd de la acest adevăr istoric evident în modalismul Renașterii cît și în ramificațiile modalismului contemporan, inclusiv dodecafonia și serialismul ca sistem, o încercare de funcționalizare a relațiilor armonico-acordice proprii modurilor preconizate nu este necesară, deși posibilă în principiu. O „mecanică modală" nu este necesară, nici utilă, putînd duce cel mult la creionarea unui sistem închistat, repetînd și pe această cale o seamă de configurații și procedee acordice, mai mult sau mai puțin cunoscute și curente în practica componistică de ieri și de azi.

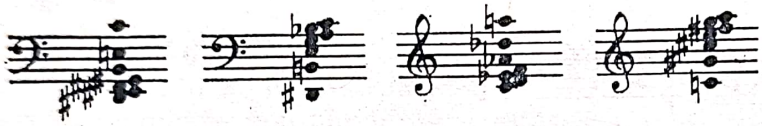
În chip definitoriu, o distribuție modală de bază (1) — de pildă aparținînd speciei I, grupa A — generează alte trei aspecte complementare (2, 3 și 4), formînd o entitate superioară, complexă, cu un

Scanned with OKEN Scanner

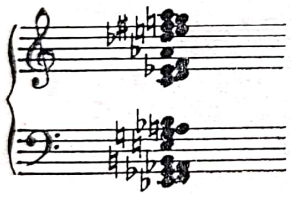
profil lărgit dar și relativizat în ceea ce privește caracterul și ponderea sonanței. De aici rezultă multiplicitatea posibilităților de interpretare și asociere armonică.



Prin verticalizare, se obțin următoarele agregate parțiale :



și, prin însumare :



În interiorul acestei mulțimi simetrizate de sunete fiecare element poate fi cuprins într-o configurație acordică, fie *a.* prin însumarea componentelor alăturate — față de care se află într-o proporționalitate riguroasă —, fie *b.* prin distribuirea unor modele, peste sau sub treptele constitutive ale celor patru aspecte complementare ce se înscriu în unitatea modală lărgită. Caracterul sonanței se modifică, continuu și substanțial, în funcție de asociațiile și complexitatea lor, de ponderea interraportărilor de tip consonant, neutru sau disonant. În fața multiplelor posibilități de selecție și sinteză, de extensiune sau restrîngere, de interpretare cantitativă și calitativă, circuitul înlănțuirilor acordice este practic nelimitat, cu condiția ca fiecare voce armonică — exponent parțial al unei evoluții armonice generale — să exprime un „mers melodic" logic și expresiv, primind astfel un sens funcțional care, ca efect global, asigură funcționalitatea desfășurării în întregul ei, în contextul unui polimelodism de tip modal.

Scanned with OKEN Scanner

PARAGRAFUL 9

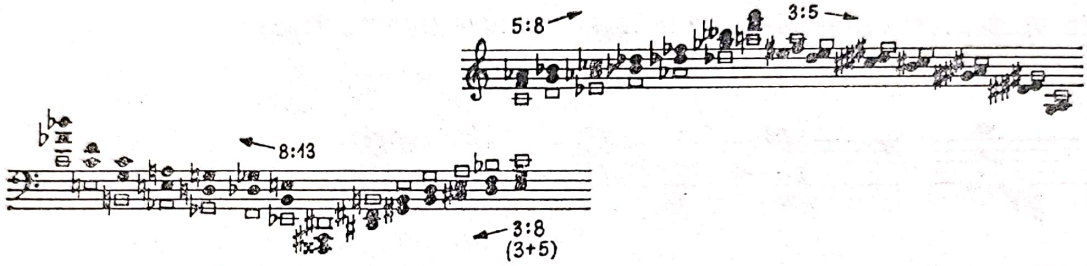
Trasee armonice simple

Deci, pentru orice mod structurat pe temeiul şirului de proporţii 2 : 3 : 5 . . . n se pot obţine distribuţii STATICE, utilizînd în armonizarea celor patru aspecte un MODEL UNIC, sau DINAMICE, alegînd pentru fiecare din cele patru aspecte un MODEL DIFERIT, sau alternînd modelele chiar şi în interiorul modulului.

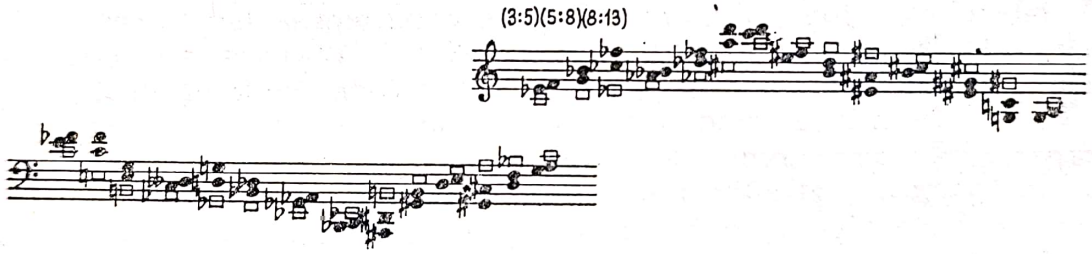
PRIMA POSIBILITATE ESTE EVIDENTĂ şi poate fi uşor reprezentată mental.

Să urmărim variantele celei de a doua posibilităţi :

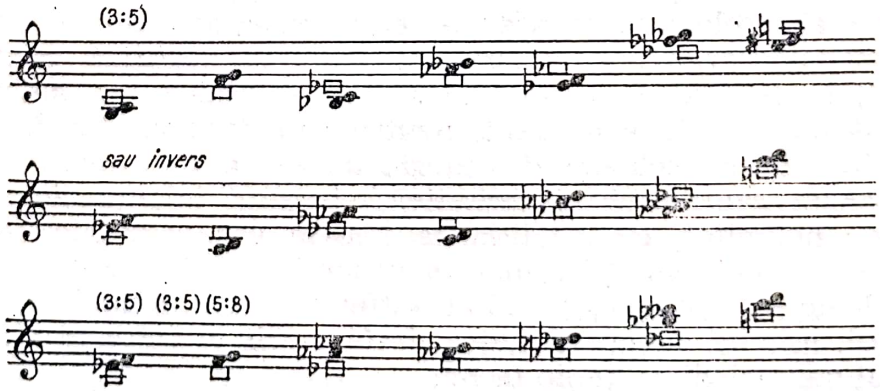
a) model diferit pentru fiecare aspect, de pildă :



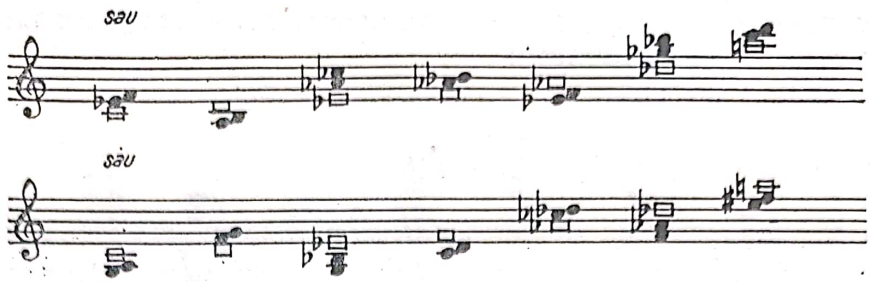
b) prin alternarea modelelor în interiorul modulului, de pildă :



Formele în care acţionează principiul alternanţei (consecvente) pot fi foarte variate. De pildă, unul şi acelaşi model poate fi distribuit alternativ în sens descendent şi ascendent.



Scanned with OKEN Scanner



În felul acesta pot fi deduse o seamă de aspecte armonice, extrem de variate prin alcătuirea lor, aplicabile în discursul muzical. Ceea ce înlesnește utilizarea lor este aspectul dinamic, melodic, inerent acestor structuri sonore.

PARAGRAFUL 10

Trasee armonice sintetizate

În MODURI ȘI PROPORȚII (*Studii de muzicologie*, vol. I, pag. 305—340) am atras atenția asupra divizibilității spațiilor mari, ivindu-se astfel elemente complementare față de modul dat. Acest procedeu poate fi cu precădere util în speciile mari (V, VI).

Modurile speciilor mari pot fi armonizate pe temeiul a două criterii : a) distribuirea ascendentă sau descendentă a valorilor incluse în modul de bază (ceea ce s-a preconizat pînă acum),

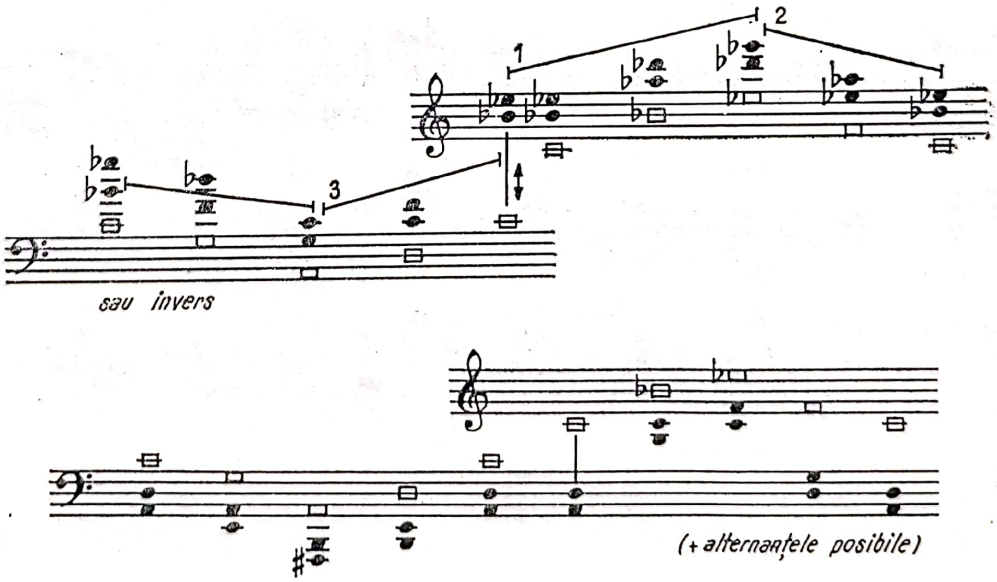
sau

b) pot fi distribuite modele mai mici decît modelul modului.

De exemplu :

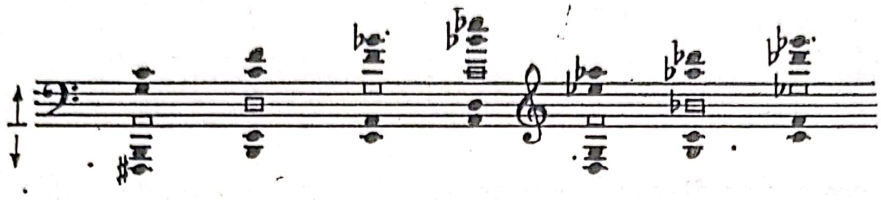
a) Specia V, Grupa A

Tipul a), ordinea de distribuție : 2, 3 (unitate de măsură = 2t și 1/2t).



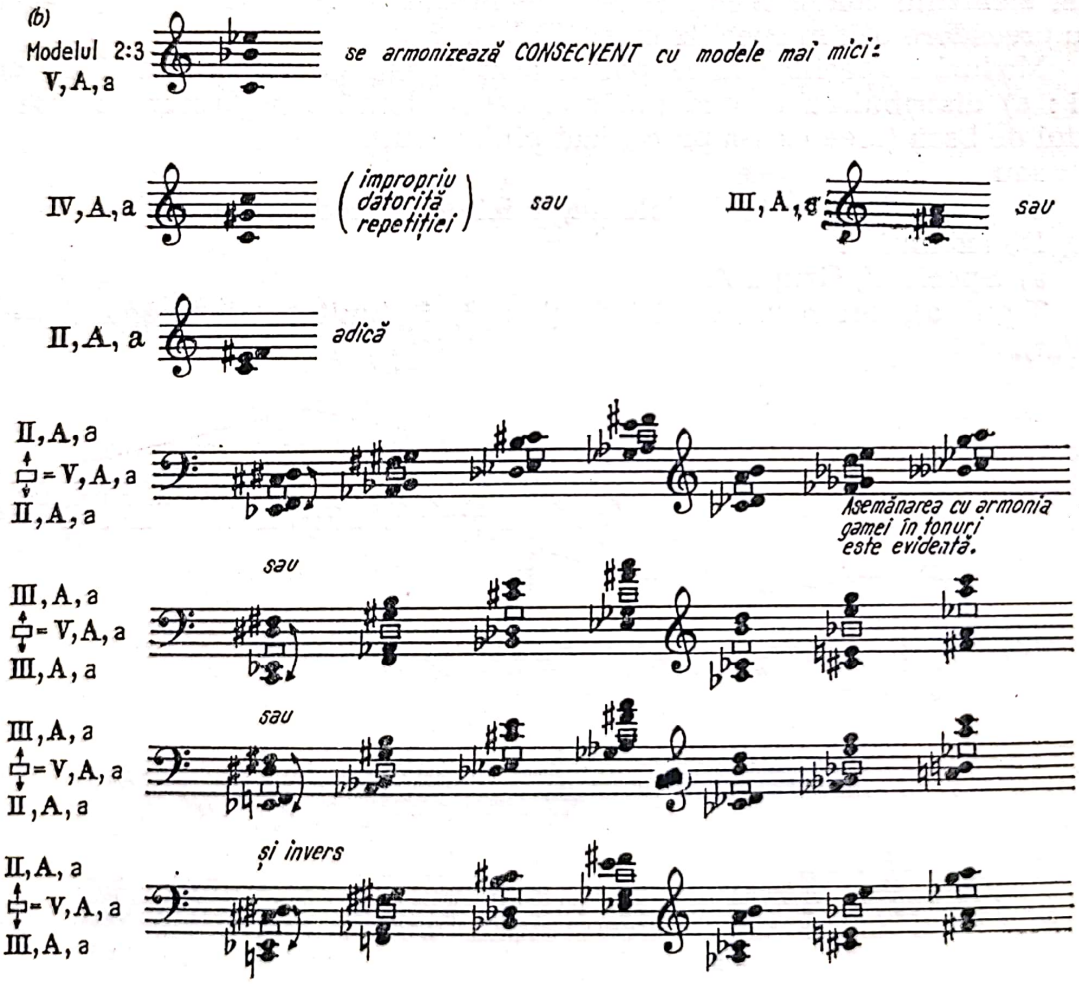
Scanned with OKEN Scanner

De aici ar rezulta pentru fiecare sunet constitutiv două forme (distribuție ascendentă și descendentă) :

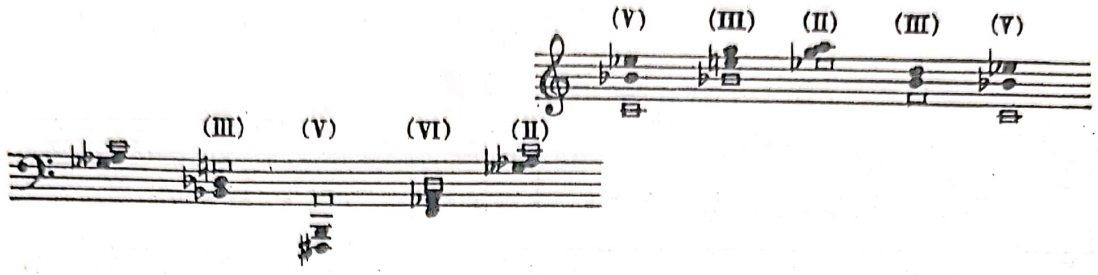


Scara este o succesiune de cvarte perfecte, asemănătoare cu structurile preconizate de Arnold Schönberg. În plus, aici este evidentă o multiplă polaritate modală, 1 + 4 = 5, obținută prin recunoașterea sunetelor constitutive ale modului de bază drept puncte de referință.

În fond, însă, se obțin paralelisme armonice de identitate structurală absolută. Ceea ce atrage și trebuie solicitat este contrariul, anume diversitatea armonică. Și atunci trebuiesc căutate armonizările complementare, realizabile pe temeiul criteriului al doilea (b).



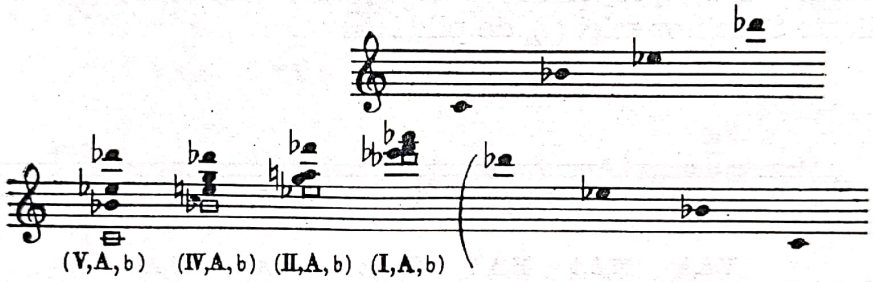
Cele trei modele pot fi însă alternate :



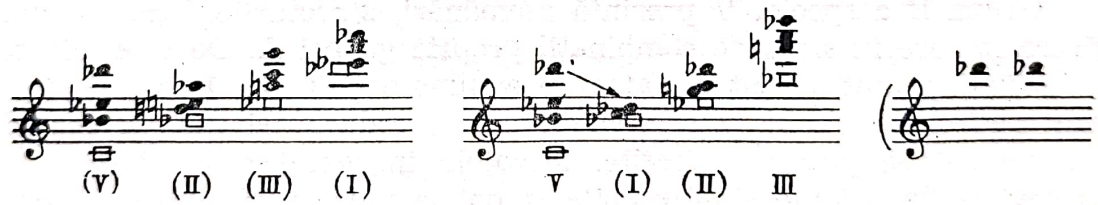
iar ordinea de alternare precum şi sensul distribuţiei (ascendent sau descendent) pot fi mult variate.

Aparent (deoarece în majoritatea cazurilor rezultatul este contrariu) posibilităţile cresc atunci cînd aceste procedee sînt aplicate la tipul b) din Specia V, Grupa A (ordinea de distribuţie 2, 3, 5) :

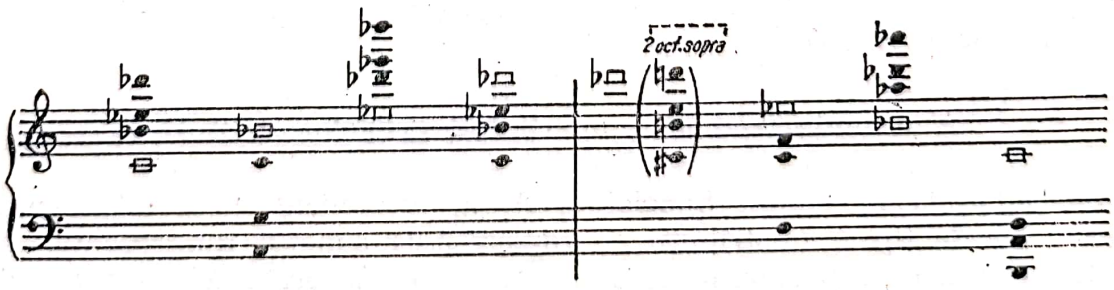
Modul iniţial (modelul) :



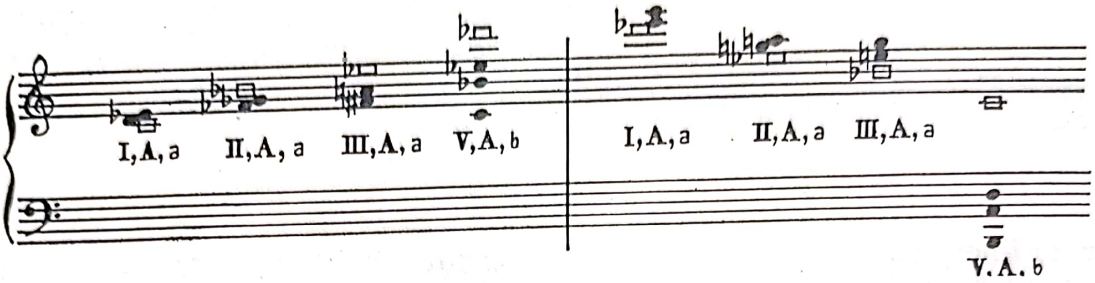
ÎNSĂ UN SUNET COMUN (RE BEMOL) STRĂBATE AICI TOATE STRUCTURILE, INSTITUIND UN NOU PUNCT DE REFERINŢĂ chiar şi atunci cînd se variază alternanţa.



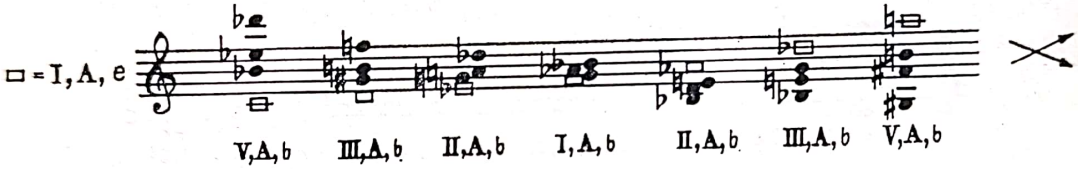
Pot fi notate şi alternanţele de distribuţie, de pildă :



sau, în contrast cu consecvența de distribuire a unui model unic, alternarea unor modele, ca de pildă :



c) Deopotrivă proporțiile unui model (V) pot fi alternate nu numai cu proporțiile unor modele mai mici, ci și cu cele ale unor modele mai mari (VI, VII).
d) În opoziție cu b), proporțiile unor modele mai mari (II, III, V, VI) pot fi aplicate Speciilor mici (I), de pildă



iar în felul acesta posibilitățile de diversificare prin armonizări variate sînt multiple.

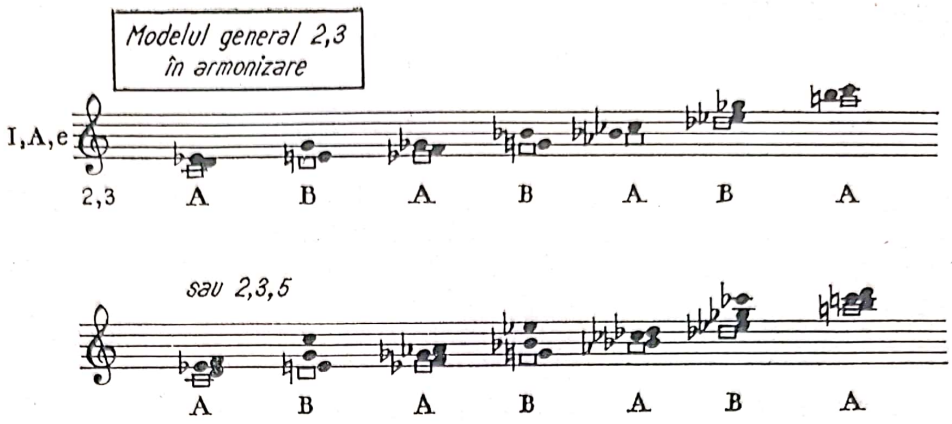
Grupa B a speciei V prezintă asemănări, structurile fiind în bună măsură incluse în sfera de combinații proprie grupei A. De fapt, cîmpul sonor fiind limitat, cu cît unitatea de expunere (1/2 ton, 1 ton ... 6 tonuri) crește, cu atît sfera combinațiilor se reduce și fenomenele de repetiție se fac puternic simțite. Mixajele în genul celor descrise în paragrafele precedente sînt posibile și pot conduce spre obținerea unor structuri sonore complexe și proporționate.

PARAGRAFUL 11

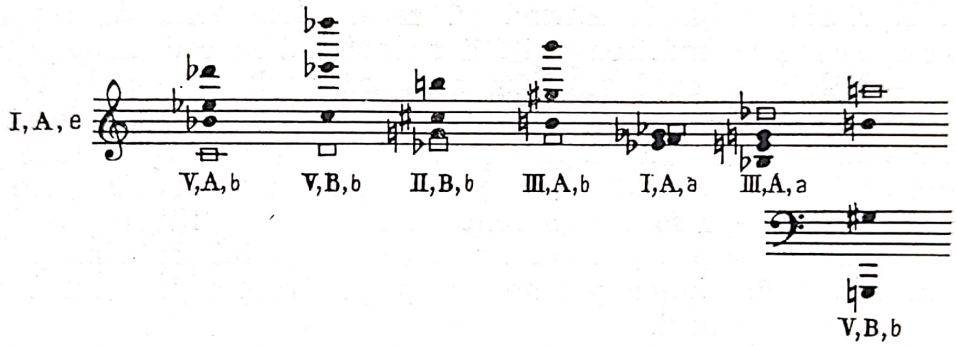
Alternanța modelelor aparținînd grupelor A și B

De pildă în modul Speciei I, A, e, armonizat prin alternanța modelelor de tip A (distribuții cu raportări la sunetul fundamental) și B (distribuții cu raportări de la sunet la sunet) (alternanță consecventă).

Scanned with OKEN Scanner



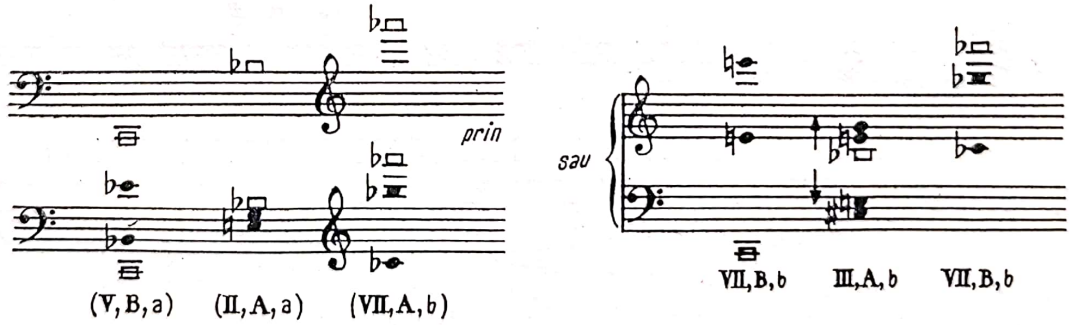
Alternanța poate vehicula modelele unor specii diferite iar numărul acestor combinații posibile este imens.



În felul acesta pot fi apropiate sau conexate elementele foarte depărtate ale unor moduri din speciile mari :

Specia XI, Grupa B.

(Unitate de măsură = 5 t și 1/2 t.).



Pe acest temei se pot obține puncte de referință interdependente, se pot diversifica relațiile armonice dintre spațiile mari.

— Limita cîmpului de combinații armonice reprezintă specia XII, unde toate intervalele sînt egale între ele, avînd toate comun un singur sunet, plasat la distanțe diferite.

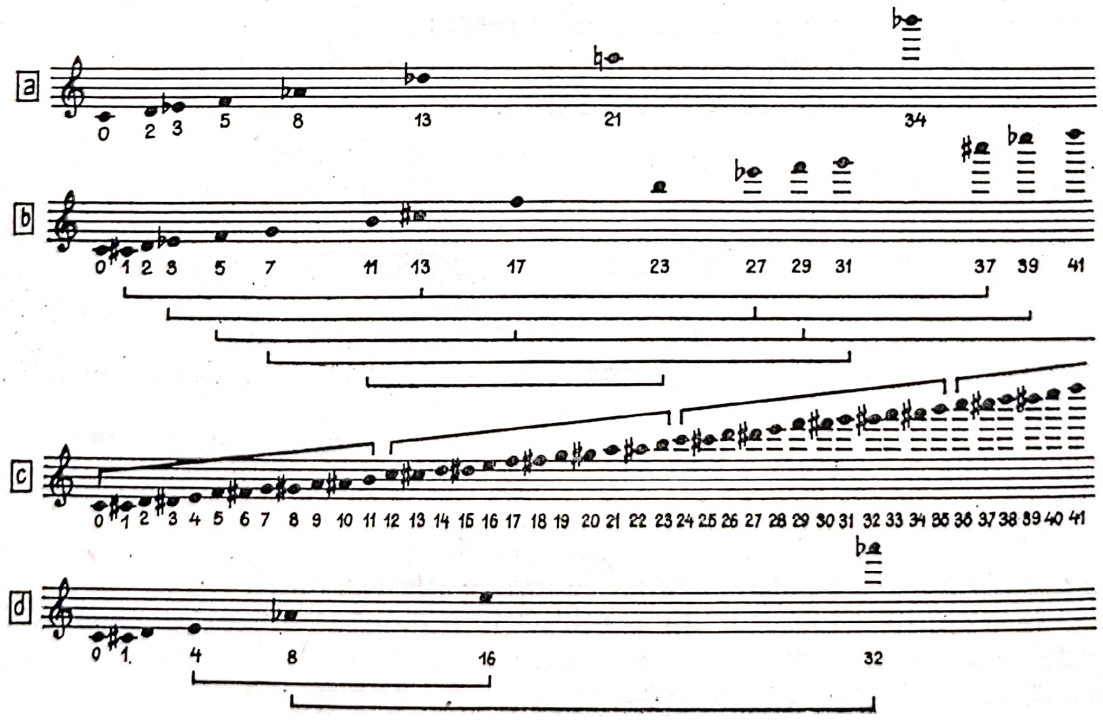
Scanned with OKEN Scanner

PARAGRAFUL 12

Comparaţii şi procedee de extensiune

Într-un context mai larg, o mulţime apreciabilă de modele omogene sau neomogene ar putea fi aplicată unor şiruri de sunete de ordine diferite. Evident, astfel poate fi obţinută totalitatea combinaţiilor acordice, posibilă în cîmpul sonor uzual. Fenomene generale şi particulare pot fi surprinse prin aprofundarea unor criterii specifice, urmărite printr-o viziune metodologică unitară, de ansamblu. Datele supuse apoi comparaţiei cantitative şi calitative pot fi distincte, înrudite sau comune, afirmînd sau infirmînd posibilităţi autonome de dezvoltare. Următoarele coordonate pot fi luate în seamă : a) şirul fibonaccian ; b) şirul numerelor prime ; c) progresia aritmetică ; d) progresia geometrică. Se ştie că factorul limitativ în procesul de diversificare a mulţimilor acordice rezidă în fenomenele de repetiţie, frecvenţa lor fiind cauzată de ordinea de distribuţie a elementelor în interiorul unui şir cu proporţii fixate. Aprioric se poate afirma că aceste fenomene de repetiţie se înmulţesc o dată cu mărirea unităţii de măsură în cadrul speciilor succesive, I—XII, ceea ce îngustează constant posibilităţile de apariţie a unor profile acordice particulare faţă de cele iniţiale, vădindu-se o tendinţă netă spre suprapuneri, aglomerări omogene sau neomogene şi agregate polifuncţionale. Una din proprietăţile fundamentale ale şirului fibonaccian constă în faptul că fenomenele de repetiţie nu se fac simţite decît într-un spaţiu extrem de mare, iar ciclul lor vine practic în favoarea accentuării unor puncte de sprijin, reapariţia unui sunet făcîndu-se la distanţe mari.

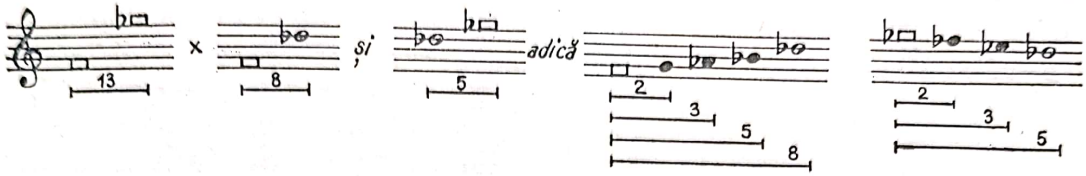
Următorul tabel păstrează o unitate de măsură egală cu 1/2 ton, conform speciei I, grupa A :



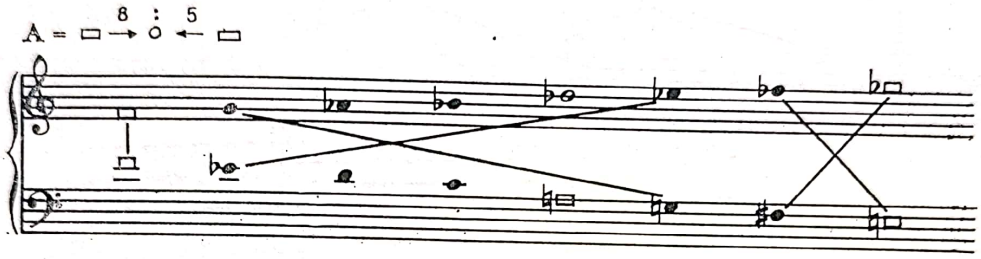
Scanned with OKEN Scanner

Investigația se poate sprijini pe modelele conținute în paragraful 7.

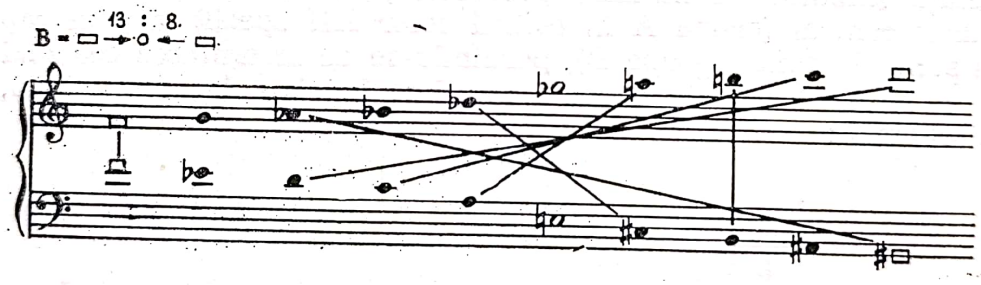
Pe de altă parte, pe temeiul divizibilității spațiilor mari, pot fi obținute distribuții particulare, luîndu-se sunetele extreme drept puncte de sprijin și raportare. De exemplu, spațiul de 13 poate fi divizat în 8 + 5 :



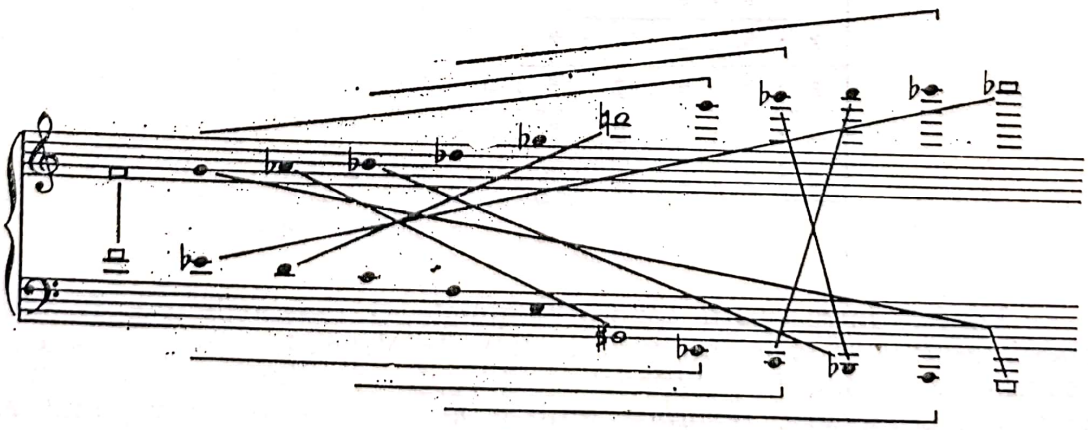
De aici rezultă următoarea ambianță modală (A) :



Acum, bazat pe un principiu identic, se poate aplica un procedeu de extensiune, obținîndu-se o sferă modală lărgită B) în care parțial elementele anterioare sînt prezentate, întregite prin altele, noi, ceea ce îmbogățește balanța sonanței :

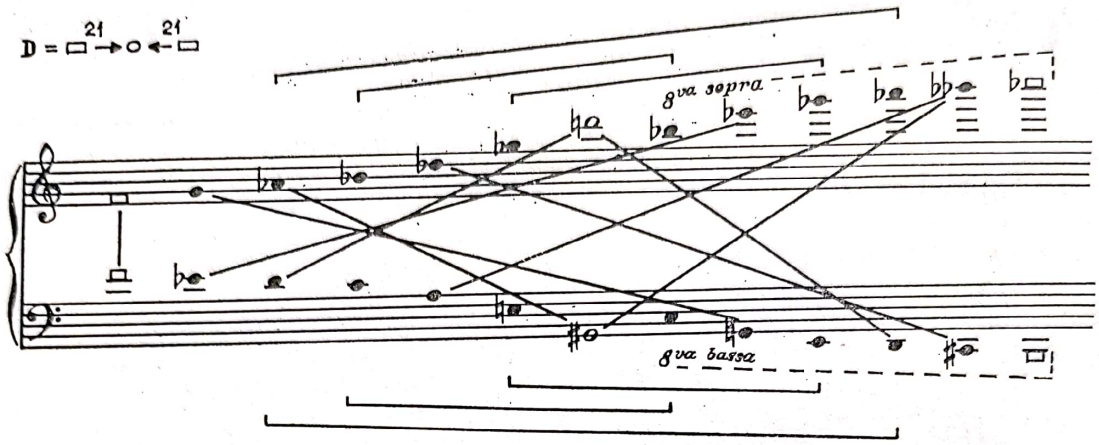


Extensiunea următoare (C) cuprinde :



Scanned with OKEN Scanner

iar cea ultimă (D) se apropie de pragul inferior și superior, de limitele cîmpului sonor uzual, fiind de fapt o distribuție simplificată, redusă la o dispunere simetrică în raport cu sunetele extreme de referință (repetare inversată), deoarece 34 : 21, cu aspectele lor complementare, ar afecta un spațiu ideal.



În felul acesta se pot obține mulțimi sonore (A ; B ; C) care, la rîndul lor, sînt părți ale mulțimii ce le cuprinde (D). Dar astfel de mulțimi sonore cu n elemente constitutive pot fi practic încă mult diversificate, prin divizări multiple ale spațiilor mai mari, prin lanțuri de relații /moduri de moduri/ progresive, distribuite prin raportare la un sunet central (grupa A în cadrul celor XII specii) și prin raportări de la sunet la sunet (grupa B), pornindu-se de la unitatea cea mai mică — 2 — ce se constituie drept o mulțime în sine dar extensibilă, conform schemei :

2
2 : 3
2 : 3 : 2
2 : 3 : 5
2 : 3 : 5 : 3 : 2
2 : 3 : 5 : 8 : 5 : 3
2 : 3 : 5 : 8 : 5 : 8 : 5 : 3
2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 8 : 5 : 3 : 5 : 3
și multe altele

La fel, între spații sonore minimale și maximale pot fi situate spații intermediare, cu mulțimi variate de elemente, omogene sau neomogene. Totodată, în interiorul unui spațiu maximal, pot fi punctate elemente secundare, rezultate dintr-o altă distribuție, aparținînd altei

Scanned with OKEN Scanner

specii (de pildă III în I sau II și VI în I etc.), avînd deci o altă (sau alte) unitate de măsură. Suprapunerile de acest ordin pot modifica sau diversifica profilul sonanței, generînd relații noi. În plus, față de toate elementele aparținînd unei mulțimi sonore, pot fi asociate modele acordice dintre cele mai diferite, aparținînd uneia și aceleiași specii, sau altor specii, în discretă sau continuă alternanță. Și, într-o ultimă instanță, pot fi utilizate distribuții simetrice și asimetrice, varierea punctului de referință în interiorul modului sau particularizarea distribuțiilor complementare (2, 3 și 4) față de o distribuție inițială (1).

Cîmpul posibilităților date este de necuprins, arătînd virtualitățile ce decurg dintr-o veche lege de proporții, concis exprimată în noțiunea „tăietura de aur", dar inepuizabilă pe planul reprezentării și mereu actuală prin soluțiile ce le poate genera, străjuită de un scop artistic. Teoria este, în fond, un mijloc de cunoaștere și un imbold de creație și — poate din păcate — nimic mai mult. Dar aici rezidă și frumusețea ei, fiindcă poate înaripa fantezia, chiar dacă o împinge pe alocuri prea mult spre zonele abstracțiunii, făcînd apoi loc selecției lucide, cea care limitează și precizează, din care pornesc premizele trudei de a produce artă, în înțelesul comunicării umane.

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN NICULESCU

Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu eterofonia

Scanned with OKEN Scanner

Considerațiile următoare fac abstracție de organizarea la nivel morfologic a limbajului muzical, organizare diferită nu numai de la o cultură la alta sau de la o epocă la alta, ci și de la un autor la altul sau, cîte o dată, de la o operă la alta a aceluiași creator. Cu scopul de a surprinde fenomene artistice comune pe cît posibil tuturor culturilor, epocilor sau stilurilor, am adoptat un punct de vedere mai general, și anume plasat la nivelul de organizare sintactică a limbajului [1].

Într-adevăr, o operă structurată oricum (modal, tonal, serial etc.) sau elaborată prin orice „tehnică" de compoziție (de la cele mai raționale pînă la improvizația de nimic îngrădită) nu poate declanșa la nivelul articulațiilor sintactice decît un număr redus de fenomene sonore fundamentale, cu toate că acestea se pot prezenta uneori în combinații dintre cele mai complexe.

În tradițiile culte și populare, europene și extraeuropene s-au degajat pînă azi patru categorii de fenomene sonore fundamentale : monodia, omofonia, polifonia și eterofonia. Desigur, nu există în muzicologie un acord unanim asupra conținutului acestor noțiuni, iar divergențele sînt încă mai pronunțate sub aspect estetic. Să luăm bunăoară monodia, fenomen universal, existent în toate culturile umanității : ceea ce pentru unii înseamnă melodie poate fi pentru alții un nonsens. Aceasta a fost, pînă acum aproape un secol, atitudinea mediilor culte din Europa față de muzicile care nu aparțineau tradiției europene de tip clasic, muzici considerate „primitive", „barbare" și deci lipsite de orice interes artistic. Aprecierea aceasta își are desigur explicații socio-culturale, după cum și deschiderea mai recentă a culturii europene la alte tipuri de cultură și încercarea asimilării lor — situație unică în istoria artelor — reprezintă cu siguranță o necesitate profundă, a cărei explicație depășește cadrul cercetării de față. Pentru a defini pe cît posibil mai cuprinzător cele patru fenomene fundamentale vom evita pentru un moment criteriul estetic, rămînînd în cadrul propriu-zis fenomenologic.

Noțiunea de monodie este dintre cele mai consolidate teoretic. O vom defini totuși drept o distribuție orizontală de evenimente sonore

[1] Prezentul studiu este un capitol al unei lucrări monografice destinată de autor cercetării eterofoniei.

Scanned with OKEN Scanner

elementare. Prin „orizontal", la care vom adăuga apoi termenul de „vertical" înțelegem o referire la axele timpului (orizontală) și frecvenței (verticală). Prin „eveniment sonor elementar" desemnăm cele mai simple obiecte sonore cu care se operează într-o muzică dată : pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar și de pildă conglomerate de frecvențe care să aibă o asemenea unitate încît conștiința noastră auditivă să o poată recunoaște ca atare (aici pot intra de la sunete emise de instrumente de percuție pînă la obiecte sonore din muzici electroacustice). Ideea de „voce" o identificăm prin urmare noțiunii de monodie.

Conștiința polifoniei apare pe plan teoretic mult mai tîrziu decît o întîlnim în practica muzicală. Se cunosc culturi savante extraeuropene în care aspecte polifonice există probabil din cele mai vechi timpuri, fără să fi fost menționate de teoreticieni aparținînd acelorași culturi. Chiar și în Europa, marile tratate de polifonie apar după ce fenomenul fusese consolidat practic. Se admite îndeobște că dezvoltarea cu precădere a polifoniei constituie specificul culturii europene. De aceea, pentru a o defini vom recurge la monodie, adică la ideea tipic europeană de „voce".

Polifonia este o distribuție verticală de voci, care evoluează simultan, pe cît posibil mai independent și totodată se integrează unei conștiințe de ansamblu. Aceasta înseamnă că în ceea ce numim contrapunct există întotdeauna o componentă armonică, prin care nu trebuie să înțelegem doar funcționalitatea tonală. Faptul poate fi constatat la mari polifoniști atît înainte cît și după perioada propriu-zis tonală, căci nici o dată vocile n-au evoluat total independent, astfel încît să provoace orice fel de întîlniri armonice. Statistic se poate arăta preponderența anumitor situații armonice în polifoniile de pildă ale lui Machault sau ale lui Webern. Cît despre epoca tonală, contrapunctul oricît de savant s-a sprijinit net pe funcțiuni armonice.

Mai imprecisă este noțiunea de omofonie, mai ales pentru că a fost considerată un caz particular de polifonie : schimbarea simultană a silabelor la toți participanții unei polifonii vocale. Dimpotrivă, vom defini omofonia, așa cum am procedat și pentru polifonie, adică prin referire la monodie. Omofonia este augmentarea, dilatarea verticală a monodiei, adică o distribuție pe verticală de evenimente sonore elementare, care din principiu au toate aceeași durată și al căror număr poate sau nu să fie constant de la o distribuție la alta. Armonia este, prin urmare, fundamentală în omofonie, dar aceasta nu înseamnă că ideea de „voce" este total exclusă. Astfel, polifonia și omofonia ne apar drept fenomene contrare : conștiința orizontală („vocile", contrapunctul) și conștiința verticală („acordurile", armonia) sînt prezente în amîndouă, dar în fiecare nu predomină decît una dintre acestea.

Cea mai puțin cercetată și mai controversată teoretic este eterofonia. De altfel, conștiința teoretică a eterofoniei apare recent, deși practica muzicală o cunoaște din cele mai vechi timpuri. Astfel, termenul de eterofonie este introdus de Westphal [1] în 1886, drept o carac-

[1] Rudolf Westphal, *Griechische Harmonik und Melopoeie*, Leipzig, 1886.

Scanned with OKEN Scanner

teristică a muzicii greceşti antice şi ca urmare a interpretării — dovedite azi greşite — unor texte de Ps. Plutarch (*De musica* c. 28 şi *Olympos* c. 19) şi Platon (*Legile* 812 d-e). Puţin mai tîrziu, în 1901, Stumpf [1] aplică acelaşi termen — existent în toată literatura antică, într-un sens muzical, numai în locul amintit din Platon şi, într-un sens complet diferit, numai la Theophrast (Fr. 181 Wimmer) [2] —, pentru a caracteriza un fenomen din muzicile orientale, similar descrierii făcute de Platon unui anumit fel de acompaniament muzical, pe care îl excludea însă din învăţămîntul destinat tinerilor din Statul său ideal. De atunci, cu mari controverse (Handschin propune chiar în *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern, 1948 să fie exclus termenul de eterofonie din istoria muzicii şi din muzicologia comparată), noţiunea de eterofonie este tot mai des folosită, fără să-şi fi găsit însă, pînă azi, o completă teoretizare.

Se observă astfel că eterofonia începe să se impună teoreticienilor în momentul deschiderii culturii europene către culturi complet diferite, cum ar fi de pildă cele arhaice sau extraeuropene, şi ca o necesitate de a caracteriza fenomene sonore aproape inexistente în tradiţia cultă europeană.

Într-adevăr, pentru că tradiţia europeană a dezvoltat cu precădere polifonia, eterofonia apare în practica muzicală cu totul sporadic şi aproape întotdeauna într-un context polifonic. Se pot cita, în acest sens, exemple de *organum, déchant, fauxbourdon* etc. cu nete deplasări eterofonice ale vocilor, sau, mai tîrziu, de pildă emisia concomitentă a unei teme şi a variaţiunii ei ornamentale sau, în sfîrşit, într-un scop de îmbogăţire acustică, suprapunerile de timbruri cu trasee diferite, al căror număr depăşeşte, în aspectele mai caracteristice, numărul vocilor reale. Mai sistematică şi mai frecventă ne apare folosirea eterofoniei de către unii dintre compozitorii primei jumătăţi a secolului nostru, pentru care tocmai zonele străvechi ale folclorului sau muzicile extraeuropene au însemnat sugestii pentru o organizare inedită a limbajului lor muzical. Am menţiona pe lîngă Strawinski, Bartok sau Messiaen, pe George Enescu, în opera căruia eterofonia, deşi disimulată într-o scriitură aparent tradiţională, se instaurează pe alocuri ca mod specific de organizare, cu consecinţe în planul formei.

Investirea eterofoniei cu un principiu autonom de generare, alături şi independent de omofonie şi polifonie, revine ultimei faze a serialismului. În acest mare „creuzet" al organizării multiseriale s-a încercat retopirea şi remodelarea organică a unora dintre cele mai semnificative aspecte ale evoluţiei muzicii din prima jumătate a secolului nostru, in-

---

[1] Carl Stumpf, *Tonsystem und Musik der Siamesen*, în *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Heft 3, Leipzig, 1901, republicat în *Sammelbande für Vergleichende Musikwissenschaft*, Erster Band, Drei Masken Verlag, München, 1922.

[2] H. Görgemanns und A. — J. Neubecker, *Heterophonie bei Platon*, în *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIII. Jahrgang 1966, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, p. 160.

clusiv eterofonia. Este normal, deci, ca pentru Boulez, teoreticianul și în același timp practicianul „noului" fenomen din perspectivă serială, eterofonia să aibă un rol la fel de important în formularea structurilor ca și monodia, omofonia sau polifonia, însemnînd o indispensabilă „etapă intermediară între omofonie și polifonie" [1]. Boulez, după cum singur se caracterizează, „lărgește noțiunea de eterofonie de la planul monodic la cel polifonic" : „o repartiție *structurală* (s. ns.) de înălțimi identice, diferențiate prin coordonate temporale divergente, manifestată în intensități și timbruri distincte" [2]. Astfel, pentru gîndirea multiserială, *eterofonia devine o structură*, a cărei identitate este perfect distinctă față de celelalte tipuri structurale fundamentale.

Se cuvine să amintim aici că dintre toți teoreticienii care s-au ocupat de eterofonie, Guido Adler este primul care, cu mult înainte de Boulez, a considerat eterofonia un fenomen sonor complet diferit de omofonie și polifonie. În vizionarul său articol *Über Heterophonie*, atît de contestat de pildă pentru unele interpretări exagerate de texte antice grecești, își face loc pentru prima dată afirmația că eterofonia este „cea de a treia categorie de stil pe lîngă omofonie și polifonie" [3]. Sînt cu atît mai remarcabile descrierile fenomenologice pe care Adler le face eterofoniei, cu cît în acea epocă etnomuzicologia se afla la începuturi, iar arta cultă era departe să uzeze conștient de eterofonie, așa cum se va întîmpla de-abia recent, de pildă în muzica multiserială sau postserială.

Am avut ocazia în primul capitol al acestei lucrări, să trecem în revistă definițiile date eterofoniei de diferiți autori, pornind de la C. Stumpf, G. Adler, sau E. M. von Hornbostel, pînă la M. Schneider, C. Sachs sau P. Boulez. Dintre toate acestea vom cerceta acum critic definiția cea mai riguroasă dată pînă acum eterofoniei, și anume aceea a lui Boulez, cu scopul de a propune, în cadrul acestui capitol, o definiție proprie.

Definiția generală pe care Boulez o dă eterofoniei este :

„Definesc, în genere, eterofonia, — spune Boulez — drept superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate de *aspect* ; ea nu poate fi confundată cu polifonia, care face o structură responsabilă de o nouă structură. În eterofonie coincid mai multe aspecte ale unei formulări fundamentale (exemplele se află mai ales în muzica Extremului Orient, în care se întîmplă că o melodie instrumentală foarte ornamentată este eterofonă unei linii vocale model, de o mult mai mare sobrietate) ; ea se ordonează în densitate după diverse așezări, asemănător oarecum suprapunerii mai multor plăci de sticlă, pe care s-ar afla desenată aceeași schemă variată. Dimensiunea de bază mergînd de la orizontal la vertical (succesiuni de figuri de o dimensiune, repartiție

---

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève, 1964, p. 40.

[2] Ibidem, p. 140.

[3] Guido Adler, *Über Heterophonie*, în *Jahrbuch der Musikbibliothek*, Peters XV, 1908, p. 24.

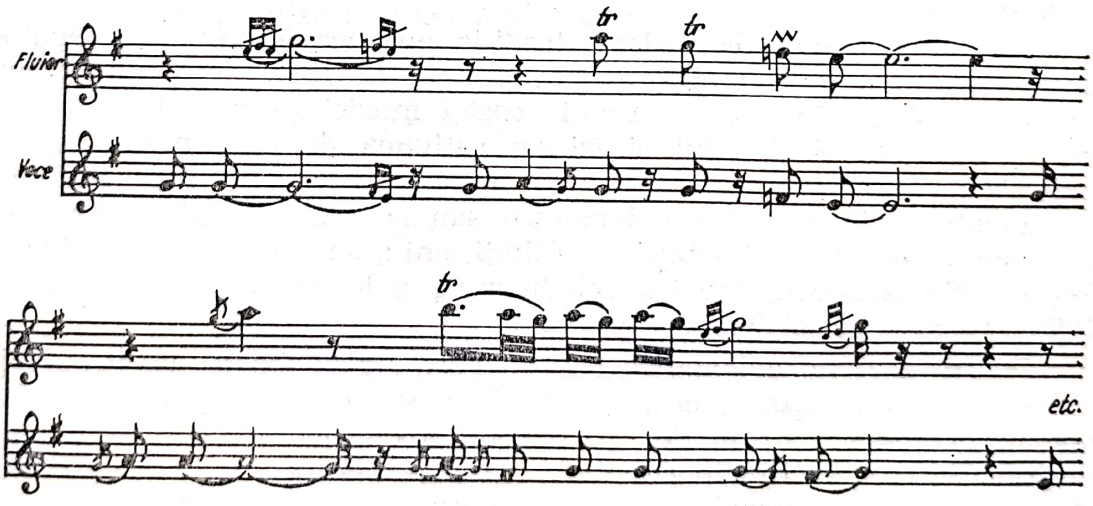
Scanned with OKEN Scanner

de structuri complexe), acest mod de combinație deduce o colectivitate de structuri plecînd de la un model individual" [1].

Așa cum arătam mai sus, Boulez mai propune o definiție, de data aceasta particularizată cadrului gîndirii seriale, și anume : eterofonia este „o repartiție structurală de *înălțimi identice* (s. ns.), diferențiate prin coordonate temporale divergente, manifestate în intensități și timbruri distincte".

Între cele două accepțiuni există o diferență în ceea ce privește sfera de aplicativitate a conceptului cercetat. Astfel, pentru a putea structura și deci controla eterofonia în universul multiserial, Boulez restrînge, sub aspectul înălțimilor, fenomenul general al eterofoniei la o „repartiție structurală de înălțimi identice". Prin aceasta, ornamentele eterofoniei, privită în genere și întîlnită chiar de Boulez în muzica Extremului Orient, ornamente care introduc prin definiție *înălțimi noi* în raport cu modelul, sînt excluse dintr-o eterofonie serială, în care înălțimile trecute sau nu printr-un „filtru *passe-bande*", nu sînt altele decît cele din model. Datorită tocmai acestei îngustări a cîmpului de acțiune, eterofonia poate deveni din „ornamentală", „structurală", noțiune care, în cazul lui Boulez, are un sens limitat la posibilitățile universului multiserial.

Din punctul nostru de vedere, însăși în accepțiunea generală a eterofoniei, atît de sugestiv formulată de Boulez, lipsesc totuși unele realități fundamentale și în primul rînd modul în care eterofonia se integrează contextului din care face parte. Să plecăm, pentru evidențierea acestor realități de la un exemplu concret : un *Bocet la mamă* din regiunea Suceava (Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român,* ESPLA, București, 1956, p. 184) :



Se vede imediat din acest exemplu că eterofonia apare sub forma ei ornamentală, determinată de impulsul improvizatoric de moment al

[1] Op. cit., pp 135—136.

interpreților și în momentele în care cele două timbruri (voce, flaut) nu mai merg în unison (octavă). Eterofonia este deci un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă). Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip autentic, este *pendularea* unui ansamblu de timbruri *între două stări distincte:* a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare monomelodică (la unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică — eterofonia propriu-zisă —, caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse, a unui aceluiași material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzînd de dispoziția improvizatorică a executanților. Vom reveni mai jos asupra implicațiilor acestei definiții.

Să privim acum fenomenul eterofoniei și din alt punct de vedere și anume din acela al posibilităților conștiinței noastre auditive de a percepe evenimentele sonore. Trei cazuri se oferă dacă le reducem *la situații limită:* 1. evenimente sonore rarefiate; 2. evenimente sonore detaliate și 3. evenimente sonore aglomerate. Prin rarefiere înțelegem situația în care evenimentele sînt atît de distanțate în timp unele de altele, încît nu le mai putem încorpora în aceeași cursivitate. Evenimentele detaliate sînt sesizabile atît în sine, cît și în relație cu cele precedente sau următoare. În sfîrșit, evenimentele aglomerate sînt atît de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încît nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot — ființe sonore care își pierd individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate. Evident, între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziții intermediare, un „spațiu" continuu care leagă rarefierea de detaliu și detaliul de aglomerare, spațiu divizibil prin urmare în trei mari zone ale căror „puncte" de joncțiune sînt practic imposibil de precizat.

Din acest punct de vedere, tradiția europeană cultă a dezvoltat aproape exclusiv evenimente sonore situate în zona detaliului. Toate sistemele apărute în cursul istoriei acestei muzici — modal, tonal, serial — controlează detaliul și își au rațiunea de a fi numai atunci cînd declanșează evenimente sonore a căror percepție este analitică. Evenimentele din zona de aglomerare sau cele din zona de rarefiere au început să apară de-abia în ultimii ani: aglomerare, de pildă la Xenakis, Stockhausen, muzica românească, poloneză etc., rarefiere, de pildă la Cage și „școala" americană etc.

Dintre acestea, aglomerarea ni se pare strîns legată de eterofonie. Desigur, se pot imagina eterofonii rarefiate sau eterofonii detaliate. Dar domeniul cel mai natural de manifestare a eterofoniei este zona aglomerării. (Să ne amintim în acest sens asemănarea pe care o face Boulez între eterofonie și imaginea plastică obținută prin suprapunerea mai multor plăci de sticlă, desenate fiecare cu o variantă a unei aceleiași scheme). Mai mult, omofonia și mai ales polifonia, plasate în aglomerare, tind către eterofonie, pentru că în această zonă, asemenea celor mai caracteristice tipuri de eterofonie, conștiința auditivă percepe nonanalitic. Astfel, *la limită*, orice fenomen sonor din zona aglomerării

Scanned with OKEN Scanner

devine pentru noi eterofonie chiar dacă este „construit" altfel. Prin urmare, inversînd termenii orice aglomerare este mai mult sau mai puțin o eterofonie, adică o *textură*, dacă prin acest termen înțelegem o structură de un tip special, în care individualul este „înecat" în colectiv.

Din fenomen sonor aproape neglijat și în orice caz subsumat polifoniei în tradiția cultă europeană, eterofonia s-a impus treptat în opera compozitorilor cercetători ai altor culturi muzicale, a devenit apoi, în gîndirea serială, o structură de sine stătătoare și egală în drepturi față de celalalte structuri fundamentale — structură controlată în amănunt, pentru că serialismul este cea mai cuprinzătoare tehnică a detaliului — și s-a generalizat, în sfîrșit, pe toată zona aglomerării, încorporînd profilul celorlalte fenomene fundamentale și confundîndu-se cu noțiunea de textură.

În stadiul de textură, eterofonia se apropie cel mai mult de unele arhetipuri întîlnite în culturi muzicale tradiționale. (Menționăm astfel excepționalul cîntec ritual *Formosans Takasago*, înregistrat de C. Brăiloiu și imprimat în *Collection universelle de musique populaire*, Ville de Genève, Disque nr. 21/I.). Se depășește aici obligativitatea „repartiției unor înălțimi identice", care restrîngea — am arătat — în serialism conceptul general de eterofonie. În cadrul texturii, detaliul nemaifiind perceptibil, se poate opera cu suprafețe de înălțimi cu contur difuz, sau cu obiecte sonore complexe nonanalizabile și nu neapărat numai cu înălțimi distincte. De aici posibilitatea introducerii improvizației în execuție și, astfel, regăsirea unor caracteristici esențiale a eterofoniei arhetipale.

Acest „destin" al eterofoniei ar putea avea implicații mult mai adînci decît simpla ei impunere, oricît de strălucitoare, în arena fenomenelor sonore de astăzi. În definitiv, în cursul istoriei, treptat, omofonia a dus la constituirea unei multitudini de forme cunoscute sub numele de forme omofone (liedul, rondoul, sonata etc.), iar polifonia, la cele numite forme polifone (motetul, ricercarul, fuga etc.). Ni se pare, de aceea, firesc ca eterofonia să genereze cu timpul diferite forme adecvate acestui fenomen sonor, forme eterofone.

Să revenim acum la definiția dată eterofoniei și să stabilim unele raporturi generale între eterofonie și celelalte fenomene sonore fundamentale. Astfel, o primă distincție opune monodia celorlalte fenomene: monodia este *univocală*, în timp ce omofonia, polifonia și eterofonia sînt *plurivocale*, în sensul că pentru a fi produse sînt necesare cel puțin două voci (cu timbruri distincte, înrudite sau identice). Prin aceasta, contrar unor cercetători, socotim eterofonia o plurivocalitate (în sensul termenului german *Mehrstimmigkeit*) ca și omofonia sau polifonia. Pentru că, pe de o parte, monodia o definim independent de omofonie, polifonie sau eterofonie iar, pe de altă parte, omofonia, eterofonia și polifonia le definim în funcție de monodie (ele sînt repartiții verticale — realizate în anumite condiții limită — de monodii), monodia ne apare drept fenomen primar, iar omofonia, eterofonia și polifonia drept fenomene derivate. Prin aceasta nu vrem să înțelegem o anumită evoluție istorică de la monodie la plurivocalitate. Dimpotrivă, cele patru feno-

Scanned with OKEN Scanner

mene par să fi existat sub o formă mai mult sau mai puțin rudimentară din cele mai vechi timpuri, diferitele culturi ale umanității dezvoltînd pe unele sau altele dintre ele. Trebuie să recunoaștem însă că este de neconceput o cultură care să ignoreze monodia : muzica este pentru întreaga umanitate în primul rînd monodie.

Între fenomenele plurivocale — omofonia, polifonia și eterofonia — vom stabili unele raporturi plecînd pe de o parte de la noțiunile de *verticalitate* și *orizontalitate* și, pe de altă parte, de la noțiunile de *unimelodie* și *plurimelodie*. Am opus mai sus omofonia față de polifonie : orizontalitatea și verticalitatea coexistă în amîndouă, dar accentul cade în fiecare numai pe unul dintre acești doi factori. Ceva mai complexă este situația în eterofonie. Verticalitatea sau conștiința armonică există în eterofonie doar în etapele de contopire a vocilor în unimelodie, adică în momentele de unison sau octavă (sau de alte intervale socotite uneori numai intuitiv drept absolut „consonante"). În aceste etape nu poate fi vorba de orizontalitate, deci de *independență* a vocilor, pentru că toate vocile desfășoară concomitent *aceeași* melodie. Dimpotrivă, în etapele de eterofonie propriu-zisă, deci de plurimelodie, există numai orizontalitate, adică în cazul de față o anumită independență a vocilor, care se desfășoară în absența oricărei conștiințe armonice, pentru că intervalele obținute din ciocnirile pe verticală pot fi oricare : regăsim aici în germene caracteristica de textură pe care am atribuit-o mai sus eterofoniei. Aceste constatări le schematizăm, pentru cazuri limită [1], astfel :

Omofonie : plurivocalitate monomelodică (cel puțin ritmic) : preponderența conștiinței verticale, fără excluderea conștiinței orizontale ;

Eterofonie : plurivocalitate alternînd monomelodia (conștiință exclusiv verticală) cu plurimelodia (cunoștiință exclusiv orizontală : în germene o textură) ;

Polifonia : plurivocalitate plurimelodică : preponderența conștiinței orizontale, fără excluderea conștiinței verticale.

În acest sens, eterofonia se plasează între omofonie și polifonie.

Pendularea dintre monomelodie și plurimelodie, o caracteristică fundamentală a eterofoniei, formulează un germene sintactic ce se aseamănă evoluției unei „sinusoide". Astfel, eterofonia are curioase corespondențe cu vibrația aerului în tuburi — alternanța nod-ventru — sau cu vibrația coardelor etc., reproducînd deci, pe un cu totul alt plan, și anume pe cel al formei, un fenomen acustic primordial.

---

[1] Este evident că în practica muzicală există nesfîrșite situații intermediare între omofonie, eterofonie și polifonie și aceasta în toate sensurile posibile. De aceea, socotim omofonia, eterofonia și polifonia drept cazuri limită în domeniul plurivocalității.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANATOL VIERU

În domeniul formei muzicale

Ceea ce s-a dovedit a fi o formă muzicală, mi-a apărut mai întîi ca idee a unei singure lucrări, ca intuiție a unei lucrări : *Sita lui Eratostene* (1969) apărea ca o comedie colaj : *Clepsidra* (1968) — ca un studiu de trecere a timpului, cu o anumită coloratură tragi-comică. Curînd însă mi-am dat seama că acestea sînt în același timp forme muzicale, adică structurile mari ale mai multor compoziții muzicale.

Ele au fost precedate de o anumită experiență, așa încît, după ce uimirea descoperirii a trecut, mi-am dat seama de necesitatea lor organică, precum și de unele implicații sau continuări posibile.

* * *

O experiență anterioară a fost forma piesei *Trepte ale Tăcerii* (1966). Este vorba de o formă semideschisă (semidreaptă infinită la dreapta). Cele 19 segmente ale piesei (I-XIX) cresc foarte repede ca durată. *P* fiind șirul numerelor prime, $(p_1,p_2,\ldots\ldots\ p_n\ldots)$; un segment S_n al piesei mele e dat de $(P_n + P_{n+1} + P_{n+2} + P_{n+3} + P_{n+4})$; P_n este o aplicație biunivocă a lui P în mulțimea întregilor pozitivi ; indicele *n* corespunde cu numerotarea I-XIX.

Astfel : unitatea de timp fiind 1/16,

I = 1+2+3+5+7

II = 2+3+5+7+11

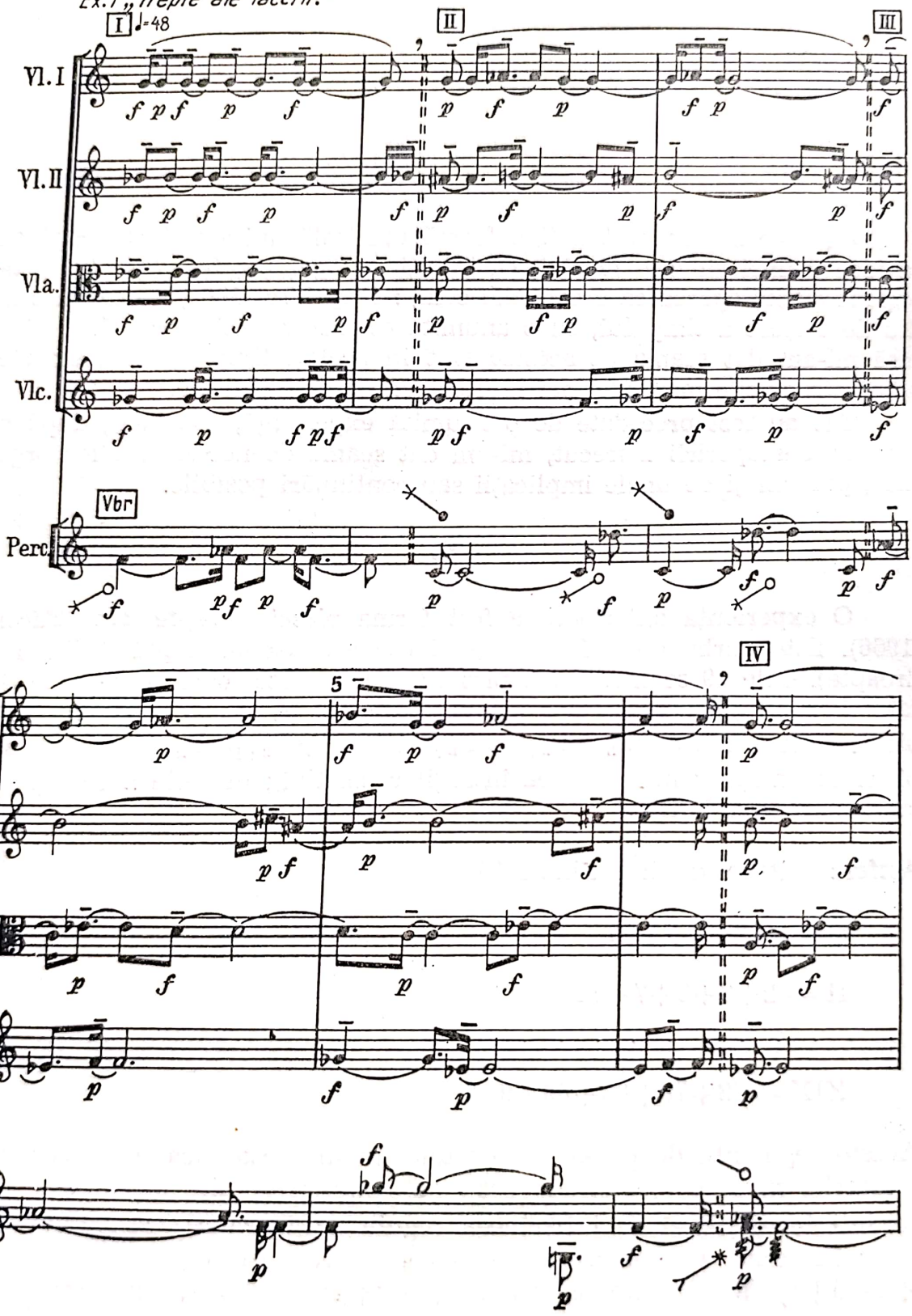
. . . . . .

XIX = 73+79+83+89+91

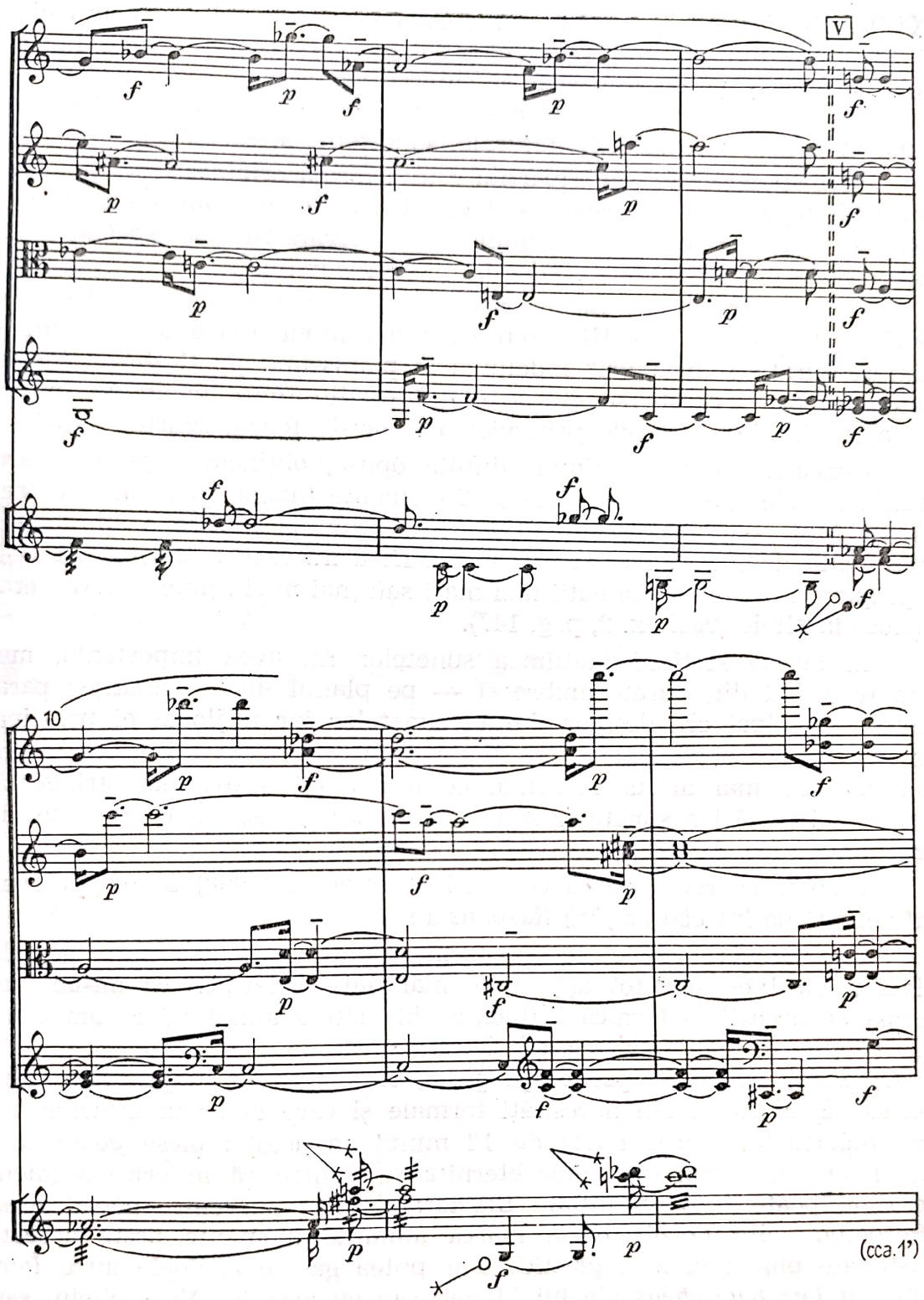
Aceste segmente de durată corespundeau în piesa mea pe 5 voci unor 5-matrici în care elementele erau date mereu în alte permutări.
În interiorul piesei se introducea regula auxiliară a descoperirii duratelor în sume de numere prime consecutive ; astfel de ex. 17=1+2+ +3+5+7, dar 19 este un număr „sec" ; treptat se instaurează o echi-

librată repartiţie a duratelor scurte, medii şi lungi, pentru că, cu cît înaintăm, vom da mereu de numere cînd seci cînd bogate în asemenea descompuneri.

Ex. 1 „Trepte ale tăcerii."



Scanned with OKEN Scanner



Ascultînd *Trepte ale Tăcerii*, se poate constata pe planul percepției psihologice muzicale următorul fapt : segmentele mai mici (I-XI) se constituie într-un *A*, segmentele medii (XII-XVI) dau un *B*, iar cele lungi

Scanned with OKEN Scanner

(XVII-XIX) formează un C (= A'). Cu alte cuvinte simțul componistic al ascultătorului (ca și cel al autorului), tinde să unească, să lipească valorile mici, și pe de altă parte să subîmpartă, să analizeze duratele mai mari. Sîntem astfel în prezența unei mari forme tripartite, fapt care pune în evidență temeiurile naturale, soliditatea acestei forme.

S-ar spune că forma tripartită este o formă originară, de mai mare generalitate decît alte forme — și ele destul de generale — cum ar fi *rondoul*, *sonata*, și cu atît mai mult, a unei forme cu totul speciale, cum este aceea a piesei *Trepte ale Tăcerii* (un șir recursiv).

Aproape în același timp consumam o altă experiență în *Odă Tăcerii*. Părțile a II-a și a III-a reprezentau compunerea a două elemente (timbre-durată) : „brumuri" îndelungi în pianissimo și „flashuri" instantanee în forte ; aceste sunete se expulzau din timp, unele din monotonia lor insidioasă, altele prin violența lor de foarte scurtă durată.

Concatenînd aceste timbre-durată opuse, obținem după epuizarea aranjamentelor pe 5 voci a acestor 2 elemente (uneori și a unui al treilea element — pauza), niște întinse invențiuni polifonice ocupînd anumite „cutii de timp". Partea a II-a și a III-a nu erau altceva decît niște suprapuneri de asemenea cutii mai mari sau mai mici ; unele „cutii" erau incluse în altele (vezi ex. 2, pag. 147).

În aceste secțiuni înălțimea sunetelor nu avea importanță, muzica rezultînd din durate-timbre și — pe planul doi — nuanțe ; parametrul principal era desigur durata sunetelor iar mijlocul ei principal de încorporare și articulare era timbrul. Atunci mi-a mijit pentru întîia dată cu mai multă evidență, cu o necesitate tot mai stringentă, ideea unei clasări a sunetelor și timbrelor după o scară de duritate, de pregnanță a lor. Această idee avea să rodească în *Clepsidră*.

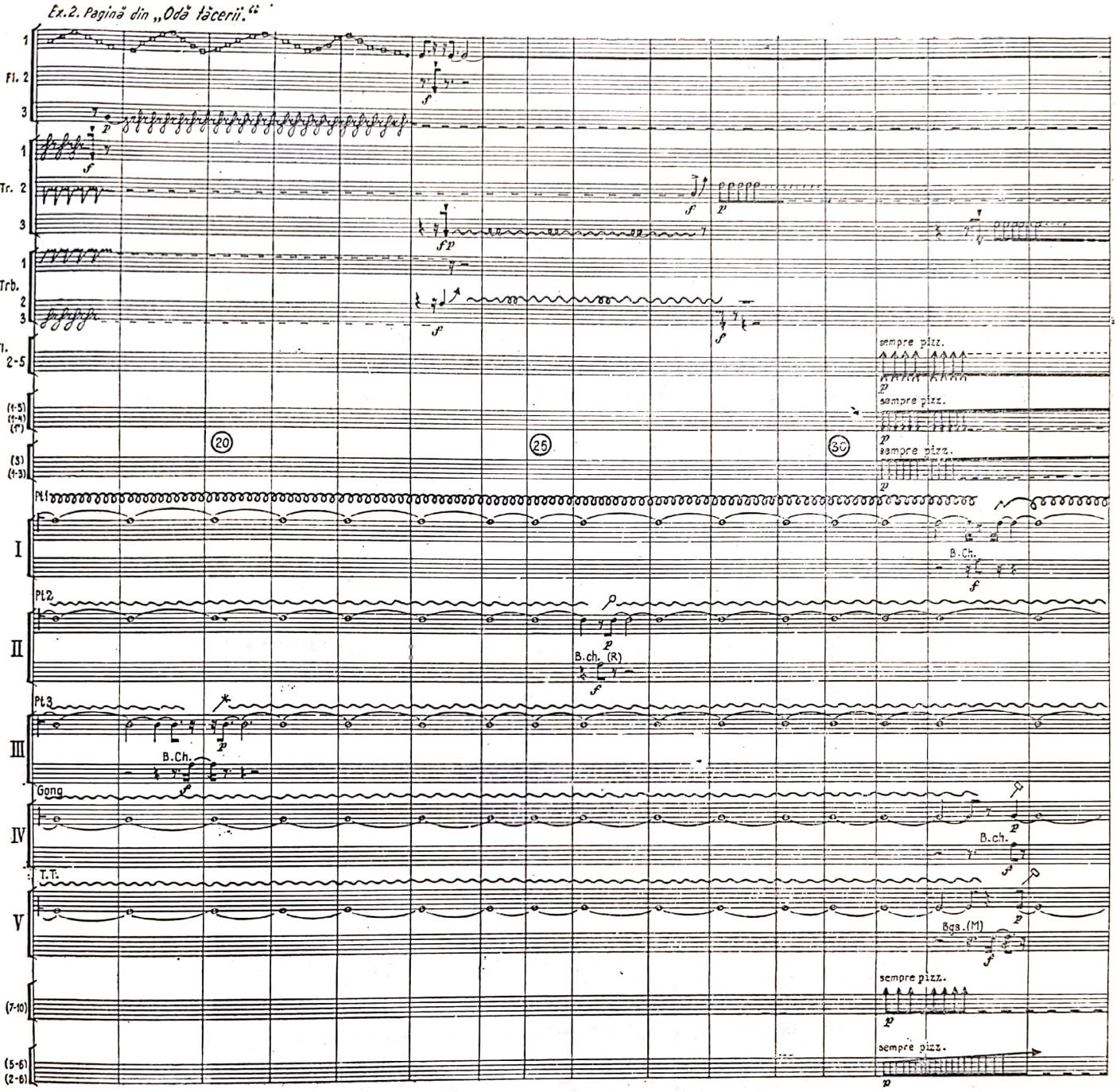
Trebuie să recunosc că concepția *Clepsidrei* (1968) a fost profund influențată de *Întrebarea fără Răspuns* a lui Ch. Ives.

Este adevărat că eu cunoscusem și iubeam foarte mult geniala piesă a lui Ives, dar tot așa, nu e mai puțin adevărat că mi-am dat seama de această puternică influență abia cîțiva ani după ce am compus *Clepsidra*. *The unanswered Question* este o piesă „cu program" ; în *Clepsidră* avem un pseudo-program, simularea unui program care s-a suprapus piesei din necesități formale și care la urma urmelor, nu are importanță. Marea buclă de 12 minute a acestei piese poate fi o zi, un an, un secol, sau chiar eternitatea, pentru că în orice segment de timp poate fi o eternitate. *Efemeridele* au survenit peste acest „Perpetuo", din nevoia de a marca anumite momente peste această pustietate plină ; în arta plastică s-ar putea găsi o analogie între *Perpetuo* și *Les Nymphéas* ale lui Monet, sau cu arta lui Yves Klein, sau într-un fel cu arta minimală. *Efemeridele* nu sînt altceva decît timbre-durate-nuanțe plasate pe o scară de 12 durități. Criteriile stabilirii durităților sau pregnanțelor sînt empirice, caracterizarea lor este de ordin

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

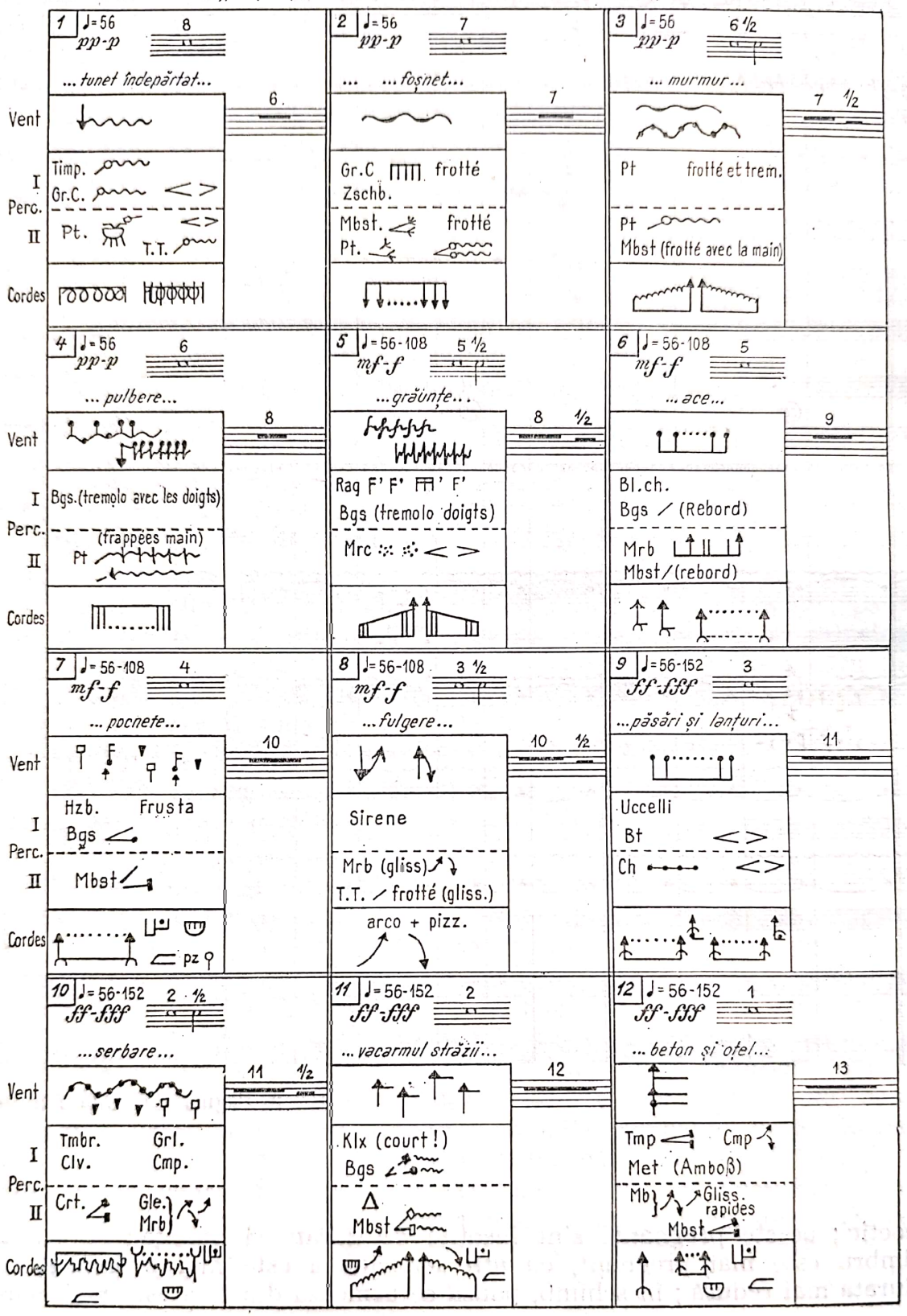
Ex. 2. Pagină din „Odă tăcerii."



Ex. 2. Pagină din „*Odă Tăcerii*"

poetic ; aceste pregnanțe sînt însoțite de durate și nuanțe ; cu cît un timbru este mai pregnant, cu atît sonoritatea este mai puternică, iar durata mai redusă ; în schimb, pauza ce urmează după ea este mai mare.

Ex.3. Efemeride A din „Clepsidra".



Am dat interpretului două posibilităţi de a succede efemeridele; una cromatică (*A*) de la 1 la 12 și o a doua (*B*) din cvintă în cvintă (5, 10, 3, 8, 1, 6, 11, 4, 9, 2, 7, 12).

O trompetă solo populează spaţiile dintre efemeride. *Clepsidra* are această stranie caracteristică (nu fără analogie cu viaţa de toate zilele) : cele trei straturi de muzică strălucesc cu atît mai mult cu cît ele sînt mai puţin importante. Agitatul „solo" de trompetă dă piesei o alură concertantă (dar acesta e un fals concert pentru trompetă) ; *efemeridele* vin pe planul doi, iar esenţialul *perpetuo* pare tot timpul o umbră tăcută. Dar această situaţie nu trebuie să înșele ; fără *perpetuo*, *efemeridele* și soloul de trompetă nu ar însemna nimic ; pe de altă parte, fără acestea din urmă *perpetuo* ar fi greu de ascultat, cerînd o mare încordare în nemișcare.

În ansamblu *Clepsidra* are alura unui rondo, adică o alternanţă de varietăţi cu un material-refren ; refrenul unitar nu are o pregnanţă tematică, însă el invadează subteran întreaga piesă, o scaldă ca și timpul, ca și eternul.

* * *

Problema distribuirii pregnanţelor muzicale într-o formă muzicală își găsi o dezlegare neașteptată în *Sita lui Eratostene*.

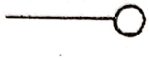
Într-o dimineaţă de primăvară iernatică sau de iarnă primăvăratică, în trenul de Paris, în împrejurimile Vienei, ideea mi se impuse cu o pregnanţă care nu îngăduia refuz. Intuiţia iniţială fusese aceea a unei muzici ciuruite de timp, ideea de timp asociindu-mi-se cu aceea de eroziune ; (cunoaștem timpul prin amprenta lăsată asupra lucrurilor ; această amprentă depersonalizează, șterge sentimentele, e în afara sau pe deasupra tristeţei sau bucuriei) ; diferitele corpuri muzicale urmau să plutească ca surcelele pe apa timpului.

Însă realizarea muzicală a acestei intuiţii se dovedi a fi o nouă distribuire a pregnanţelor, după alegoritmul bătrînului Eratostene. În felul acesta asistăm la îmbinarea unei intuiţii de materie muzicală cu o idee de structură.

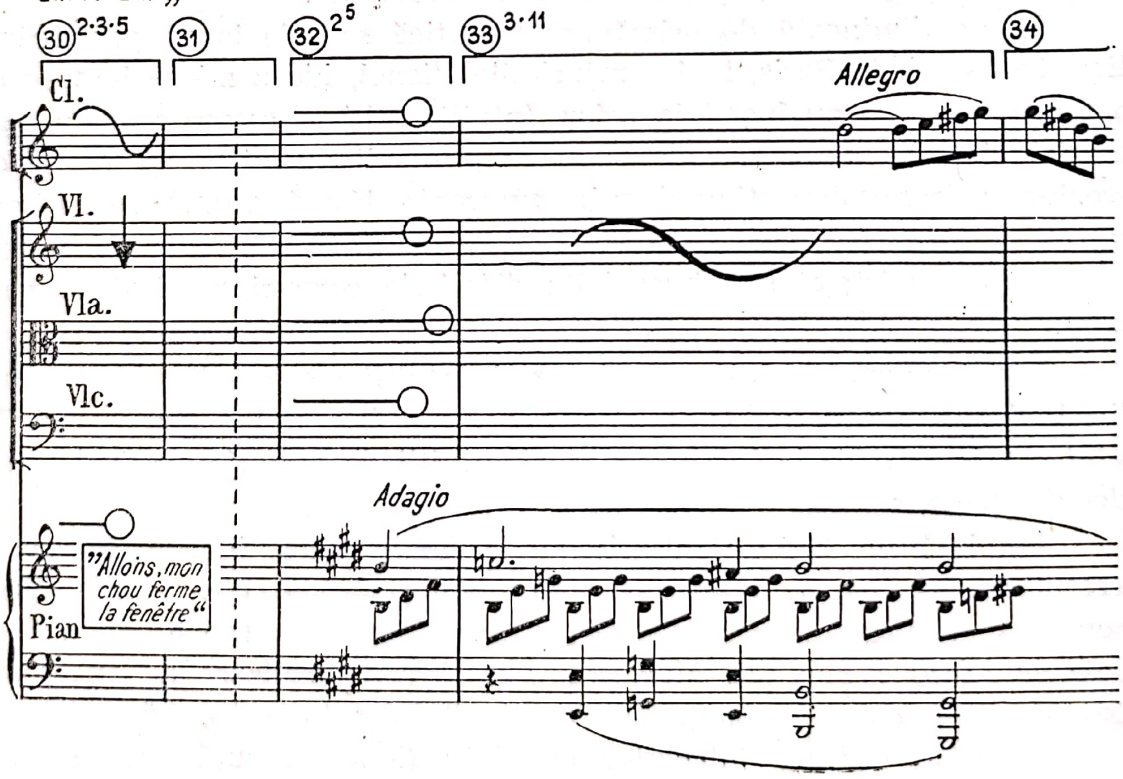
Am instituit 206 „căsuţe-timp" de 3-4 secunde fiecare. (Alegerea acestui număr, ca și fixarea duratei unei piese, cu alte cuvinte segmentarea semidreptei, este legată de obicei de considerente de psihologie sau praxis muzical. Mai tîrziu, în fiecare realizare a „sitei" am ales un alt număr de căsuţe, în funcţie de alte intenţii). Căsuţele sînt numerotate în ordinea întregilor pozitivi ; fiecare căsuţă devine locul

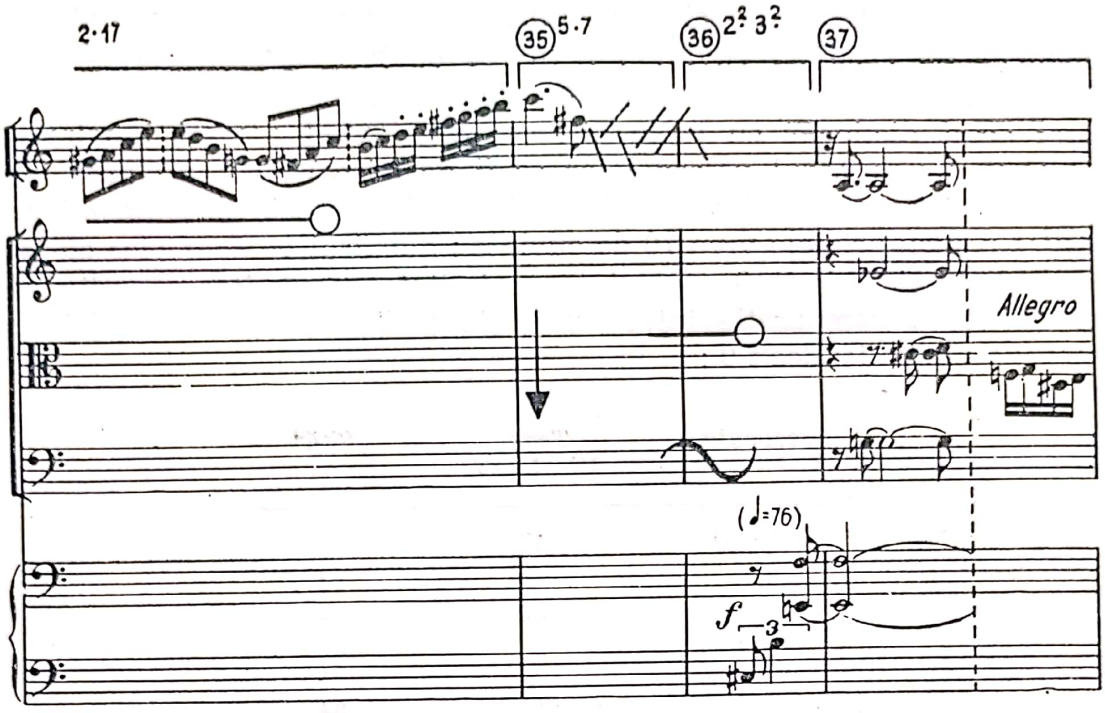
Scanned with OKEN Scanner

de reuniune al factorilor primi legaţi de numărul respectiv, sau momentul de apariţie a unui nou număr prim ; numerele prime sînt deci personajele acestei desfăşurări.

Fiecare număr prim este asociat unei alte sonorităţi sau muzici, de o anumită pregnanţă. Aci aveam de stabilit o scară de pregnanţe mult mai numeroase şi mai nuanţate (între 1-206 survin circa 50 de numere prime) ; atunci s-a ivit de la sine o soluţie analogă aceleia pe care o adoptasem în domeniul nuanţelor şi duratelor : am recurs la muzici foarte puţin pregnante, muzici pregnante şi muzici foarte pregnante, insolite. Pentru fenomenele foarte frecvente (2, 3, 5, 7) am ales muzici foarte pregnante (tocmai pentru a permite marea lor frecvenţă), simbolizate de  („absent“), („calm“), („brutal“) şi („nervos“) — pentru care instrumentiştii fie recurg la automatisme (pasaje, pointillisme, cascade sonore), fie găsesc „momente inspirate“. Pentru frecvenţele medii (18—5 apariţii) am ales muzici bine definite ; de ex. „Sonata Lunii“ (pentru „11“) poate fi urmărită de la partea I-a pînă la final ; la fel, cîteva replici din „Scaunele“ lui Ionesco.

Ex. 4. Din „Sita lui Eratostene.“





Pentru personajele de frecvență foarte mică (4-1 apariții), fenomenele sonore devin tot mai insolite, intrînd în domeniul exclamațiilor, al zgomotelor, al teatrului.

Lucrul la *Sita lui Eratostene* a folosit următoarea metodă : am alcătuit o listă a personajelor în ordinea apariției și frecvenței lor ; după aceea am atribuit fiecărui personaj un eveniment muzical. Cu cît numărul prim este mai mare, cu atît frecvența sa diminuează, de aceea ordinea apariției coincide cu scăderea nestrictă a frecvenței.

Rang	*Personaj*	*Frecvență*	*Eveniment*
1	2	103	absent
2	3	68	calm
3	5	41	brutal
4	7	26	nervos
5	11	18	Sonata Lunii
6	13	15	Sarasate
7	17	12	Mozart
8	19	10	Trio de Beethoven
etc.	etc.	etc.	etc.

Lista prezintă asemănare cu listele alcătuite pentru analiza structurii probabilist-informaționale ale limbii ; în cartea lui S. Marcus, *Poetica matematică* (pag. 83), ni se dă lista primelor 500 de cuvinte din

Scanned with OKEN Scanner

dicționarul de frecvențe al unui text de Miron Nicolescu ; textul are lungimea de 9850 de cuvinte ; numărul cuvintelor distincte = 1043 ; fiecare cuvînt e precedat de rangul și frecvența sa. E interesant de comparat acest dicționar cu acela al unei *Site* avînd aceeași lungime de căsuțe-timp ; numărul personajelor ar fi de (circa) 1230, nu prea îndepărtat deci de acela al textului analizat ; frecvențele diminuează prăpăstios pentru primele vreo 70 de cuvinte ; numărul personajelor cu frecvență mai mică decît 9 reprezintă majoritatea covîrșitoare a dicționarului ; iată o comparație între numerele cuvintelor și personajelor cu frecvențe mai mici decît 9 :

Frecvențe	*Text Nicolescu*	*„Sită"*
8	17	18
7	26	21
6	28	37
5	32	41
4	49	64
3	91	105
2	60	198
1	543	564

Cu excepția cuvintelor de frecvență 2, celelalte prezintă cantități destul de apropiate. Oare aceste frecvențe ale *Sitei* nu ar putea reprezenta o unitate de măsură pentru compararea diferitelor dicționare de frecvențe ale textelor de o lungime dată ?

Compunînd febril *Sita lui Eratostene* mi s-a părut mai întîi că lucrez la o piesă, pentru a-mi da seama curînd după aceea că am imaginat o formă muzicală. Cu un an înainte (mi-am adus aminte), vorbind cu Schnitke îi declarasem antipatia pentru genul colajului ; în vacanța lui 1969 îi arătai „Sita", la care Schnitke făcu ochii mari de mirare. Dar mi-aș fi putut oare refuza să scriu această scurtă piesă de teatru muzical absurd ?

În realitate conținutul piesei, efectul ei major, nu stă în colajul propriu-zis, cît în contrastul dintre stringența desfășurării multiplilor numerelor prime și materialul muzical șui.

Și titlul dat piesei — *Sita lui Eratostene* — era pe cît de caraghios, pe atît de corect. Stringența formală a piesei dispensează de scenă acest teatru muzical.

Însă implicația neașteptată a piesei a fost slăbirea coeziunii dintre macro și microstructură, prin preponderența structurii mari și o anumită indiferență față de materialul muzical propriu-zis din care reținn doar proprietatea de pregnanță. Cu toate acestea, imediat după

Scanned with OKEN Scanner

aceea mi-am dat seama că acest efect nu este inevitabil, el aparţine piesei şi nu formei ca atare : forma nu este legată neapărat de colaj ; pentru a acorda atenţia cuvenită microstructurii sînt necesare reguli suplimentare.

* * *

Mai tîrziu, în lucrările mele m-am întors deseori la formele de „clepsidră" şi — mai ales — la „sită". Vreau să precizez că reluarea lor nu presupune fixarea într-un anumit gen *„made by..."* (după mine manierismul este regretabil). Aceste forme dau multă libertate de acţiune, aşa cum voi arăta mai jos.

Piesa *Ecran* pentru orchestră a constituit o sinteză a preocupărilor anterioare. Căsuţa-timp era pătrimea (= 80); aveam 700 căsuţe; din cauza numărului mare de unităţi, percepţia auditorului operează oarecum altfel ; succesiunea căsuţelor devine pulsaţie. Experienţa *Treptelor Tăcerii* îmi fu foarte folositoare aici. Personajele de foarte mare frecvenţă („2", „3") sînt unificate într-un continuum ; în locul muzicilor întrerupte, am preferat să construiesc aici mari ondulaţii sonore continue pe treptele blocului de sunete ce constituie ecranul lucrării ; dorind să marchez şi puterile lui „2" şi „3", am rezervat asemenea ondulaţii speciale pentru 2^2n şi 3^2n ; (pentru 5n şi 7n, muzica prezintă întreruperi). Chiar şi întrerupte, în piesa *Sita lui Eratostene,* personajele foarte frecvente constituiau un liant ; cu atît mai mult aici — unde ele formează o pînză continuă. Este de la sine înţeles că cele patru mari pînze sonore ondulate pe perioade întinse, avînd de epuizat scări aproximativ egale, vor epuiza fiecare ciclul său complet în timpuri diferite, aşa încît aceste acorduri migratoare vor umple mereu porţiuni variabile ale blocului sonor (o întîlnire la unisonul iniţial ar avea loc foarte tîrziu, la un multiplu comun îndepărtat).

Deşi *Ecran* este o piesă dintr-o bucată, fără articulaţiuni de secvenţe, ca şi *Treptele Tăcerii,* are o anumită alură tripartită ; apariţiile de numere prime după 443 sînt unificate prin însăilarea de ecouri din *Poemul Extazului* de Skriabin.

* * *

Articularea *Sitei lui Eratosene* depinde de timpul acordat unei căsuţe ; la o durată mai mare, sita se constituie în formă muzicală (cum a fost cazul în *Orologii* lucrare multimedia ; durata unei căsuţe = 7,5 sec.). Atunci cînd căsuţa-timp e foarte scurtă (180—220 la minut), în locul unei forme avem un mozaic, articulaţiile iau aspectul unei poliritmii ; aşa se întîmplă în *Naşterea unui limbaj* (pentru pian la patru mîini) şi mai ales în *Mozaicul* pentru 3 percuţionişti. În mozaic am adăogat algoritmului o regulă specială : multiplii fiecărui număr prim apar pînă la puterea imediat următoare, după care vin multiplii acelei puteri ş.a.m.d. (Ex. : 3,6,3^2,18,3^3,54,3^4,162 etc.) ; aceasta este o regulă

de nonsimultaneitate, rezultantul fiind o melodie de căsuțe-timp în care se pun în relief și exponenții. Iată primii 21 de termeni ai șirului : $2,3,2^2,5,3,7,2^3,3^2,5,11, \emptyset, 13,7,5,2^4,17,3^2,19,5,7,11$. Numărul total al căsuțelor a fost ales 2048.

Am revenit și la forma de *Clepsidră* într-o Clepsidră secundă pentru orchestră („perpetuo"), cor (efemeride), nai și țambal (soli). „Conținutul" formei este același : o percepere specială a trecerii timpului; concretul piesei este însă cu totul altul; se păstrează ierarhia componentelor : perpetuo > efemeride > soli. „Perpetuo", care din umbră luminează celelalte componente, e rezultanta unei migăloase scrieturi, în care *modul Miorița* apare într-o mare varietate de permutări, în cîteva mari ondulații care ocupă vreo 25 de minute (modul este transpus mereu la cvinta superioară așa cum rezultă el din însăși funcția generatoare Σn^2).

* * *

Am trecut în revistă succint aceste forme muzicale de care se leagă o muncă intensă, de ani ; deși au existat momente revelatorii, lucrul la aceste forme a însemnat un îndelungat și trudnic proces.

Pot trage unele concluzii obiective, impersonale din acest travaliu: ele vor părea tautologice, ca toate adevărurile foarte generale ; numai „trăite" într-un proces activ, creator, ele își dezvăluie consecințele de care sînt grele.

Forma se naște odată cu muzica, — muzica, odată cu forma; fiecare din ele ajută la zămislirea celeilalte. Forma nu se naște în abstract ; oricît de arhetipală, ea îmbrățișează concretul, se colorează de el. Vorbind componistic, concretul muzical nu există în afara formei ; el plînge după formă (tot așa, în muzica pentru orchestră, muzica nu se orchestrează, ci se naște în orchestră).

Și totuși trebuie să îngrădim puțin generalitatea acestei afirmații; ea își are plină valoare numai în anumite cazuri ; doar în muzicile clasice micro și macrostructura sînt la fel de bine nutrite. Pot exista însă muzici foarte frumoase, mai leneșe în privința formei. Există un joc între formă și muzică, între micro și macrostructură pe care îl reglează compozitorul după o anumită strategie. Rareori macro și microstructura sînt la fel de active tot timpul ; o anumită redundanță, o comoditate, o lenevie binecuvîntată, își spun și ele cuvîntul în artă. Compozitorul are de adus forma muzicală în planul sensibilului ; între schematismul unei forme evidente, dar goale și meandrele unei forme ce nu se mai aude deloc, compozitorul reglează o întreagă scară de determinări ; cu cît necesitățile acestor determinări sînt mai puternice, iar rezolvările lor mai elegante, cu atît organismul muzical este mai peren.

Se simte necesitatea unui studiu asupra articulațiilor muzicale pe întreaga întindere, de la legătura dintre sunete pînă la articularea marilor suprafețe muzicale, cu specificarea determinărilor dintre diferitele niveluri.

Scanned with OKEN Scanner

Un studiu al formelor muzicale azi ar trebui să ia în considerație gradul de generalitate al diferitelor forme muzicale ; el ar trebui să studieze și relațiile dintre diferite forme muzicale. Astfel, formele elementare — bipartită și tripartită, sau renumita Barform — au cel mai înalt grad de generalitate, putînd fi considerate arhetipale ; ele includ alte forme mai puțin generale și sînt prezente în mai toată istoria muzicii. Forma sonată, „regina formelor“ timp de două sute de ani de muzică tonală, are un grad de generalitate mai mic. Este încă răspîndită ideea că după forma sonată, istoria muzicii ar fi devenit improductivă în domeniul formelor ; o cercetare atentă a muzicii contemporane ar scoate în evidență multe fenomene interesante ; între altele, o reîntoarcere pronunțată la formele arhetipale și o seamă de încercări de a găsi noi forme muzicale, adecvate gîndirii muzicale, și ea în mișcare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VASILE HERMAN

Gîndirea modală autohtonă oglindită în „Triplul concert" de Paul Constantinescu

Lucrare de importanţă capitală a repertoriului simfonic şi concertistic românesc, *Triplul Concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră* de Paul Constantinescu reprezintă în acelaşi timp şi un punct de vîrf al gîndirii modale autohtone. Adevărat „cîntec de lebădă" în ansamblul întregii opere a compozitorului, el aduce în acelaşi timp încoronarea eforturilor sale de a concretiza un limbaj modal cu puternice trăsături naţionale şi cu o structură interioară complexă. Studierea aprofundată a acestei lucrări este menită să arunce o lumină asupra unei zone de maximă importanţă din creaţia noastră contemporană, care constituie premiza progresului ei de mai tîrziu.

GENERALITĂŢI.

Triplul Concert a fost compus de autor în anul 1963, cu puţin înaintea morţii sale premature. Aşadar, el constituie indubitabil o operă de deplină maturitate, mai mult, prin caracterul său interiorizat, prevesteşte oarecum tragedia interioară a compozitorului, puternica sa frămîntare. Formula de ansamblu folosită aici aminteşte de vechile concerte ale epocii barocului, în care grupul instrumental solistic reprezenta o personalitate sonoră opusă masei orchestrale. În acest sens, lucrarea se înscrie în orbita concepţiei de *concerto grosso,* fără a avea însă şi tenta stilistică a acestei vechi forme.

Cu toate acestea, prin ritmică, tematică, construcţie formală şi arhitectonica cu multe zone polifonice, el nu poate scăpa de un anumit iz clasicizant sau neoclasic. Fenomenul ni se pare firesc, dacă ne gîndim că în muzica europeană a secolului nostru, limbajul modal sau cromatic de esenţă modală a generat nu odată la mulţi compozitori de prestigiu, forme similare. Va fi suficient să-i amintim în acest sens pe Ravel, De Falla, Hindemith, sau Stravinski. De altfel, aşa cum arată pe bună dreptate Ulrich Dibelius *(Moderne Musik,* 1945—1965) drumul spre un limbaj muzical de mare complexitate, mergînd pînă la totalul cromatic, trece prin neoclasicism sau neobaroc. Afirmaţia şi-o ilustrează dînd ca exemplu mai ales doi compozitori germani contemporani : Wolfgang Fortner şi Karl Amadeus Hartmann. În lucrările

Scanned with OKEN Scanner

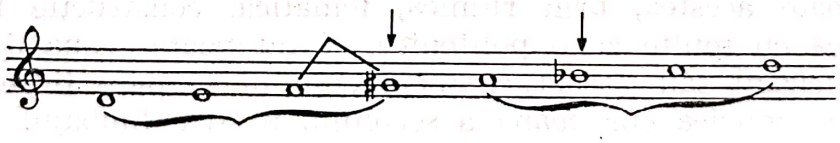
timpurii ale primului (*Sonata* și *Concertul pentru vioară* — 1945) sînt caracteristice tocmai însușirile stilistice neoclasice, la fel și în *Concerto funebre* al celui de al doilea.

Paul Constantinescu izbutește în *Triplul Concert* să depășească însă în mare parte stadiul respectiv, imprimînd lucrării o notă de originalitate și un net caracter autohton. Elementul care i-a permis să atingă o astfel de „matrice stilistică" nouă, a fost fără îndoială limbajul modal de esență bizantină și psaltică, altoit pe trunchiul viguros al folclorului nostru. Această lucrare va constitui deci o poartă spre stadii stilistice, tehnice și de limbaj din ce în ce mai evoluate, conformînd în același timp mersul evolutiv mereu ascendent al creației noastre muzicale noi.

Lumea melodică și ritmică.

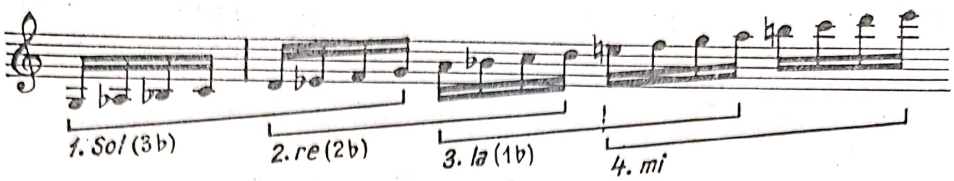
După cum arătam mai sus, întregul stil al lucrării lui Paul Constantinescu se resimte de influența binefăcătoare a lumii modurilor. Cercetător neobosit al cîntării bizantine și psaltice, compozitorul și-a făurit încă din anii de tinerețe un limbaj propriu cu puternice trăsături personale (vezi : *Două studii în stil bizantin* — 1929, *Sonatina în stil bizantin* pentru violoncel solo — 1940). Acest limbaj nu se dezminte nici în *Concertul* de care ne ocupăm acum. Ceea ce se realizează însă nou aici, este un proces de esențializare, de abstractizare cu ajutorul cromaticii, a etosului modal.

Evident, se pleacă de la modurile psaltice și bizantine, de la o structură generală bazată pe tetracorduri sau fragmente de scară. Se adaugă apoi note cromatice, trepte mobile, tetracorduri noi ; se cadențează în alte sfere decît cele inițiale, obținîndu-se o lărgire evidentă a melodicii generale. Trebuie precizat însă că din lumea modurilor psaltice, compozitorul alege încă de la început pe cele cu o tentă pronunțat cromatică. Pe bună dreptate arată Vasile Tomescu (în ampla sa monografie închinată lui Paul Constantinescu) că punctul de pornire îl constituie aici *ftoralele* scării *hisar,* una din cele mai caracteristice sisteme tonale cu secundă mărită. O reamintim mai jos, precizînd că finala ei este re, și că se încadrează în rîndul scărilor enarmonice :

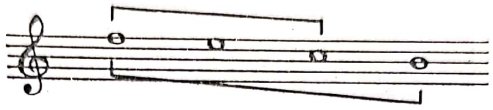


Chiar din ultimele două măsuri ale introducerii, fenomenul instabilității modale și al interferențelor de tetracorduri se face simțit. Anacruza ce conduce spre atacul părții I. *(Allegro deciso)* se compune dintr-o succesiune de cinci tetracorduri, care, în mișcarea lor ascendentă, pierd mereu cîte un bemol, astfel că fiecare tetracord se poate considera începutul unui mod frigic. În felul acesta, se întrepătrund patru scări frigice, avînd însă note finale diferite : *sol, re, la, mi,* contopind în același timp și sfere de atracție diferite :

Scanned with OKEN Scanner

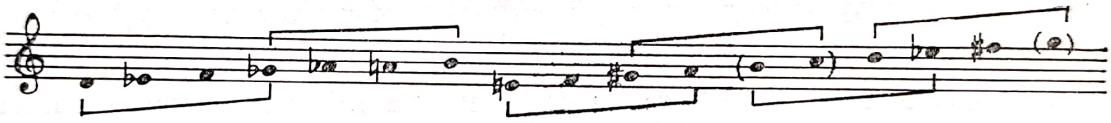


Atacul temei principale a *Allegro*-ului se efectuează pe fondul unui ostinato melodic și ritmic al cărui material se rezumă la trei sunete, cărora li se mai adaugă unul în plus, formînd o celulă melodică de mare însemnătate pentru dezvoltarea întregii forme :

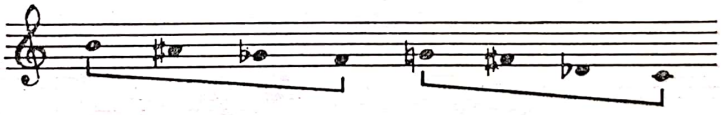


Esența ei este indubitabil modală și se încadrează în modul frigic sau locric. Pe parcurs, ia înfățișări diferite, prin cromatizare, fiind întîlnită ca atare în toate mișcările concertului. Alături de formațiunile tetracordale, care reprezintă baza melodică, ea joacă oarecum rolul de celulă generatoare.

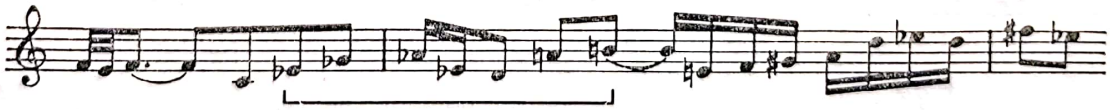
În cadrul primei teme se mai produc și alte întrepătrunderi de scări, tot cu ajutorul cromatismelor :



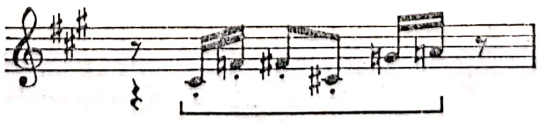
Iată și cîteva ipostaze ale celulei de bază, datorate cromatizării :



La începutul temei întîi, se încrustează în mersul melodic un fragment caracterizat printr-o apropiere evidentă de gîndirea enesciană, parafrazînd parcă tema părții a doua din *Simfonia de cameră :*



exemplul enescian :

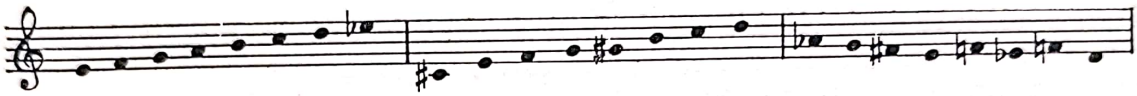


Scanned with OKEN Scanner

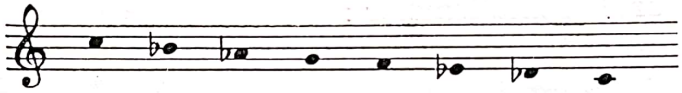
Să fie oare un omagiu conștient, sau rezultatul aceluiași proces creator de esențializare a folclorului la ambii compozitori ? Întrebarea rămîne deschisă, chiar dacă sîntem conștienți că Paul Constantinescu a fost fără îndoială un profund cunoscător al operei lui Enescu.

În tema a doua (partea I) apar alte elemente modale, la început aparținînd glasului I bizantin, mai apoi unor moduri proprii, derivate :

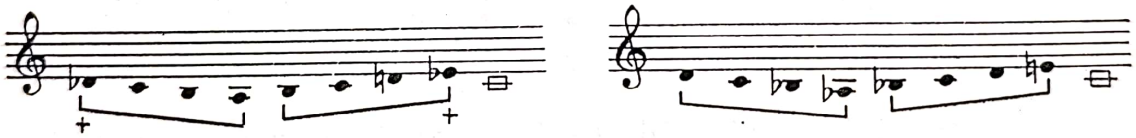
a) derivate cromatice :



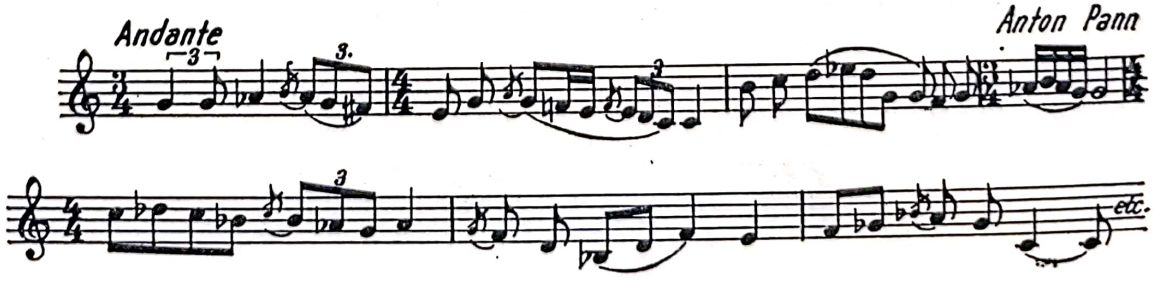
b) derivat diatonic :



În partea doua, ne aflăm parcă în lumea lui Anton Pann, datorită cantabilității cu totul specifice, derivate din cîntarea de strană, sau din cîntecul de lume al veacului trecut. Apar aici formațiuni tetracordale cu trepte mobile, deosebit de sugestive ca atmosferă :

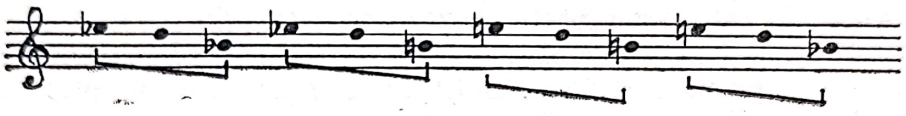


Prin intervalică și ritmică, unele fragmente ale acestei mișcări par a descinde din cîntecul *Ziua, vai, se depărtează*, din care reproducem mai jos un fragment :



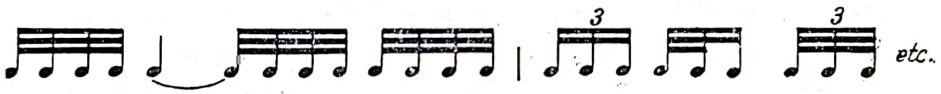
Melodica părții a III-a este la fel de bogată și diversă, continuînd pe alt plan expresiv organizarea din partea precedentă. Pentru a accentua luminozitatea discursului, compozitorul apelează la modul lidic, pe care îl colorează cu alterații suitoare, dobîndindu-se astfel formații modale noi :

Iată și cîteva formațiuni cu trepte mobile :



În ceea ce privește aspectul ritmic, se cuvine să arătăm că el este în mare parte cel ce conferă *Triplului Concert* caracterul neoclasic. Legătura strînsă dintre ritm și metru, diviziunile simetrice repartizate strict pe timpi, sînt tot atîtea atribute ale unei ritmici derivate din marea tradiție clasică europeană, și mai puțin din lumea căreia îi aparține intonația și organizarea modală.

Introducerea, prin somptuozitatea ei ornamentală, amintește într-cîtva de cîntarea „papadică", aducînd diviziuni mai bogate :



Partea I-a devine caracteristică pentru simetria repartizării valorilor.

Partea a II-a, va excela prin ritmuri de parlando rubato.

Partea a III-a, avînd un caracter general de tocată, va promova în general un discurs motoric, în care grupurile de șaisprezecimi pot pe alocuri prezenta subdiviziuni.

Arhitectura formei.

Problemele de formă și structură pe care le pune o lucrare aparținînd unei atari sfere intonaționale, sînt pe cît de complexe, pe atît de pasionante. Modalul cu elemente cromatice desființează, evident, vechile relații tonale ce se stabilesc între articulațiile unei forme, reclamînd conexiuni noi, efectuate pe alte baze. Cu toate acestea, *Triplul Concert* al lui Paul Constantinescu respectă în linii mari tiparele formelor tradiționale. Mai mult, mișcările extreme vor fi clădite în forme complexe de sonată, confirmînd parcă viabilitatea sistemului de

Scanned with OKEN Scanner

gîndire melodică din care fac parte. Evident pe tot parcursul lucrării se vor produce și unele abateri de la vechile canoane, care însă nu fac decît să întărească impresia de originalitate. Principiile fundamentale ale gradației, contrastului sau dezvoltării, sînt respectate, semn al aderenței compozitorului la marile tradiții ale formelor instrumentale sau simfonice.

Partea I

formă de sonată cu anumite libertăți

Se deschide cu o tradițională introducere lentă, fenomen atît de drag tuturor compozitorilor clasici sau romantici. Indicația de tempo (pătrimea = 75) este completată cu una de expresie *(Pesante)*, urmărind în același timp sugerarea unei anume atmosfere de improvizație liberă. În cuprinsul a opt măsuri (pag. 2-3)*, are loc parcă o înfrigurată căutare a expresiei generale și a temelor. După un scurt moment de anacruză, se instalează mișcarea propriu-zisă de sonată (*Allegro deciso* — sect. I), după ce în prealabil, anacruza amintită a stabilit fondul general ritmic al întregii părți.

Tema I apare în orchestră, după două măsuri ale soliștilor; orchestra susține aici fundalul ritmic și melodic de caracter ostinat, bazat pe celula generatoare. Arhitectura primei teme este bipartită, fiind alcătuită din două blocuri principale, înrudite ca material, fiecare fiind urmat de o dezvoltare mai mult sau mai puțin amplă. La rîndul lor, ele se pot subîmpărți în cîte două idei subordonate, la fel înrudite. În acest fel schema temei întîi se prezintă astfel :

$$\frac{A}{a.\ a1.}\ \text{evoluție (cvasi elaborare)}\ \frac{A1.}{a,\ a2}\ \text{(pag. 4—9)}$$

Puntea se prezintă sub forma unei evoluții, de astă dată mai amplă a materialului celui de al doilea bloc, o elaborare liberă în care, pe alocuri se încrustează celula generatoare (pag. 9—11).

Tema II (pag. 11 sect. 8) *Meno mosso* se prezintă asemeni unui mozaic de elemente diferite : melodice, ritmice, intonaționale, motivice etc. Subdivizările caracteristice temelor secunde din sonata clasică lipsesc cu desăvîrșire, sau, în orice caz, ele sînt puternic estompate, granițele lor pierzîndu-se în noianul componentelor discursului. Totuși, acest sector al formei de sonată realizează din plin contrastul necesar unui bloc tematic secund. Orchestra joacă aici un rol important, dialogînd cu soliștii. Expresia de interiorizare, uneori de căldură, se datorează modului frigic cu care începe, și altor formațiuni de origină mo-

* Toate trimiterile la pagină sau număr de măsuri din prezentul studiu se referă la Ediția din 1966 a *Triplului Concert*, reducția de pian-soliști, a lui Ștefan Zorzor.

Scanned with OKEN Scanner

dală cromatizate, unde fenomenul interferărilor se face puternic simțit. La fel uneori și cel al suprapunerilor bi sau polimodale.

Tratarea (pag. 15 sect. 11) *Con moto,* se impune în sensul unui moment de maximă importanță, atît prin proporțiile impunătoare, cît și prin rolul pe care compozitorul i-l conferă. Este partea care dă întregii forme un caracter vădit dezvoltător, aducînd o puternică frămîntare a materialului. Conform desfășurării procesului de elaborare, am împărțit întregul sector al tratării într-un număr de opt etape succesive, după cum urmează : Etapa I (sect. II — sect. 12). Etapa II (sect. 12 — pînă la pag. 18 r. II). Etapa IIII (pag. 18 — sect. 14). Etapa IV (sect. 14—15). Etapa V (sect. 15 — pag. 24 r. II). Etapa VI (pag. 24 — sect. 20). Etapa VII (sect. 20—23). Etapa VIII (sect. 23—25). Și acum, mai în amănunt :

Etapa I. Este un lung comentariu orchestral, cu caracter general polifonic, continuînd ultimul moment al temei II. Așadar, o elaborare restrînsă și, în același timp, mai diluată sub raport tematic, decît momentele care vor urma.

Etapa II însemnează reluarea dialogului orchestră-soliști, celor din urmă revenindu-le de astă dată rolul preponderent. Ritmica se animează, celula generatoare se insinuează luînd felurite ipostaze ritmice și intervalice, cunoscînd felurite cromatizări. Ornamentica partidei pianului este aici deosebit de bogată.

Etapa III, scurtă și concisă, aduce un dialog între capul temei I (în orchestră) și diferite ipostaze ritmice-intervalice ale celulei generatoare (partida soliștilor).

În *etapa IV* se produce o continuare a elaborării acestui material, pianului revenindu-i rolul de a expune, pe fondul general al orchestrei, un desen continuu cu caracter secvențial, format din aceleași elemente ale nucleului de bază.

Etapa V debutează cu un tril al coardelor, pe fondul căruia apoi vor intra soliștii într-o expoziție de tip fugat care se animează ritmic din ce în ce mai mult. Orchestra se mărginește aici doar la un rol de susținere armonică. La sfîrșitul etapei, polifonia se destramă într-un dialog intermitent, desfășurat peste o pedală a orchestrei.

Una dintre etapele cele mai lungi este fără îndoială cea de a *VI-a.* Polifonia este din nou prezentă, de astă dată într-o formă și mai evoluată. La început, orchestra în unison atacă secvențial capul temei prime, susținută doar de cîteva acorduri ale soliștilor. În continuare se petrece o sinteză strînsă între următoarele elemente : soliștii intonînd un desen continuu de șaisprezecimi, alcătuit din sunetele celulei de bază, produc o adevărată canava sonoră, dedesubtul căreia orchestra desfășoară noi imitații polifonice. Este vorba de un canon la septimă, în care basul imită discantul prin procedeul augmentării ritmice. Pe parcurs se nasc noi dialoguri și imitații, apar isoane sau false intrări ale diferitelor segmente.

Scanned with OKEN Scanner

Etapa VII, începută ca un dialog oarecum ezitant între soliști și orchestră, se animează treptat, aducînd o progresivă acumulare de tensiune, bazată pe un desen rezultat din sunetele celulei generatoare.

Ultima etapă, *a VIII-a,* reprezintă culminația nu numai a tratării, ci a întregii forme de sonată. Este în același timp și un moment de sinteză complexă a celulei de bază, adusă în cele mai variate ipostaze : ritmice, melodice, polifonice (prin imitații „în oglindă"), armonice, inclusă în acordurile orchestrei etc.

Repriza *(Pesante* — sect. 25) se încadrează în rîndul celor atipice. Este vorba de o repriză eliptică, prin faptul că ea nu mai reeditează decît exclusiv materialul introducerii lente de la început. Acum însă, el apare mult îmbogățit cu noi elemente ritmice, cu noi melisme ale soliștilor. Somptuozitatea se amplifică de asemeni prin înmulțirea ornamentelor, ca și prin apariția grupărilor de diviziuni neregulate care dau punctuației finale un caracter plin de incisivitate.

Partea a II-a

Andantino comodo

variațiuni duble cu structură de elaborare

Materialul acestei părți ne amintește de cîntarea monodică a psaltichiei. Are o alcătuire modală cromatică, de la care pornește apoi o îndelungă dezvoltare. Caracterul de variațiuni duble provine din modul de dispunere a acestui material, în confruntare cu anumite momente de comentariu polifonic, fenomen petrecut încă din primele măsuri.

La început, se aude la clarinet o frază de 4 măsuri expuse solo, urmată de un comentariu polifonic al viorii și violoncelului, care se imită în canon. Totul apare asemeni unui „răspuns" antifonic, în care doi cîntăreți se îngînă reciproc comentînd scurta psalmodie expusă în fraza incipientă (12 măsuri, pînă la sect. 1). Se reia apoi totul de la început, dar cu un sens melodic (și polifonic !) nou, rezultat din schimbarea unor sunete, ceea ce dă naștere fenomenului notelor mobile și interferențelor tetracordale. Aceste prime blocuri de structură binară formează materialul de bază al formei de variațiuni, iar reluarea schimbată a primului constituie cea dintîi variațiune. Schema lor se prezintă astfel :

A.		Al.	
a	B	a 1.	B 1.
unison 1.	comentariu 1.	unison 2.	comentariu 2.
4 ms.	12 ms.	4 ms.	12 ms

(Variațiunea I) — pînă la sect. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Se aude în continuare un moment de evoluție (cvasi tranziție) format dintr-un dialog figurativ-acordic al soliștilor, dublat de scurte intervenții ale orchestrei. *Variațiunea II* (sect. 3), pe fondul ostinat-armonic al orchestrei violoncelul intonează un larg comentariu al frazei inițiale (a), un fel de evoluție-elaborare a ei. Către sfîrșit, intră și vioara solistă cu același material, producîndu-se o grăbire generală a discursului.

Variațiunea III (Allegro non troppo — sect. 8) reprezintă o mișcare mai accentuată decît cele precedente, prin utilizarea mersului continuu de șaisprezecimi, formînd un desen de factură generală tetracordică. Orchestra își menține și de astă dată rolul secundar de fundal armonic.

Variațiunea IV (Tempo I — sect. 9) constituie o lungă elaborare polifonică a frazei incipiente omofone (a). Început în orchestră, acest proces se extinde apoi și la soliști, producînd un amplu moment de dezvoltare-evoluție, terminat cu o coda succintă, în care sonoritățile se sting într-un acord *(a tempo).* Într-un anumit sens, această ultimă variațiune ar putea fi interpretată și ca o repriză parțială a blocului expozitiv binar inițial, în care intervine o dinamizare, asemeni unei elaborări de tip conclusiv.

Partea a III-a (Finalul)

Rubato, Moderato, Allegro molto (pătrimea=72)

formă de sonată

Ultima parte se deschide cu o scurtă introducere lentă, de tip improvizatoric *(rubato),* în care violoncelul și vioara se îngînă reciproc într-o întrecere lăutărească. Intervine apoi pianul care stabilește un desen de toccată, într-un tempo mai vioi, peste care cei doi cordari soliști se întrec din nou, aducînd dialogat o melodie derivată din fraza primă a temei de variațiuni din mișcarea precedentă (Sect. 2). Evoluția acestui dialog dă naștere unor desene tot mai complicate, animînd în același timp mișcarea. Peste un tril al soliștilor, orchestra începe apoi un acompaniament ostinat, cu aspect de toccată *(stringendo* — sect. 4). Așadar; introducerea propriu-zisă depășește simpla improvizație de tempo lent, implicînd mai multe momente, avînd în același timp rolul de continuă amplificare a mișcării.

Forma de sonată se instalează abia peste un timp, cînd deasupra acompaniamentului ostinat vioara primă intonează o melodie incisivă de dans (pag. 59, sect. 5) ce constituie începutul temei întîi.

Tema I, sub raport morfologic formează două fraze a cîte nouă măsuri, separate printr-o interpuncție a pianului. Prima dintre ele, expusă după cum arătam, de vioară, se situează în sfera unui mod cu finala pe *do,* avînd treapta IV ridicată și VII coborîtă. Cadențează însă

Scanned with OKEN Scanner

incert, pe un interval de secundă mică *(re-do diez)*. Fraza a doua, cu structură similară, apare la violoncel, pe un mod de re. La sfîrșitul ei se aude o nouă interpuncție de două măsuri a pianului, care pregătește intrarea în sectorul punții. Schema generală a primei teme va fi așadar :

A (9 măs.)... interpuncție'... A'(9 măs.)... interpuncție"
(2 măs.) (2 măs.)

Puntea (sect. 7) se constituie asemeni unei ample evoluții a materialului temei I. Au loc acum dialoguri, secvențări, secționări, divizări, ale acestui material, și în special ale capului temei.

Tema II. După un scurt ritardando al discursului evolutiv al punții, vioara I-a, secondată ușor de violoncel, pe fondul unor formule ostinate ale orchestrei, expune două fraze pline de cantabilitate (sect. 11. — *Poco meno mosso*). Ele se continuă apoi printr-o nouă evoluție amplă, în care discursul se animă treptat, prin intervenția unor interpuncții, asemănătoare cu cele din tema întîi. De remarcat aici : balansul unor sfere modale diferite, rezultat din mobilitatea anumitor trepte cum ar fi de pildă *si-si bemol*.

Tratarea (sect. 19. — *Piu mosso*). *Etapa I* începe cu o pregătire de două măsuri în care se stabilește formula de acompaniament din acorduri „placate" peste care pianul solist desfășoară apoi o lungă perorație cu elemente de virtuozitate. *Etapa II* (măs. a 4-a de la sect. 21) are la bază un material derivat din celula generatoare, prezentat de toți trei soliștii, în aceeași manieră virtuoză căruia i se asociază segmente modale tricordale, aparținînd unor sfere foarte diverse.

Etapa III (sect. 24) readuce din nou pe prim plan materialul temei I, pe care îl dezvoltă prin lărgire de intervale, răsturnări etc., într-un discurs plin de incisivitate. *Etapa IV* reprezintă de fapt o toccată pentru pian și orchestră. Peste discursul motoric, animat, al orchestrei, pianul solist desfășoară desene de toccată, în cadrul cărora se produc noi balansuri ale treptelor mobile *(si bemol-si, la bemol-la, do diez-do* etc.). Întreaga etapă se încheie cu o creștere a sonorităților, pe un tremolo, urmată de un pasaj ce pregătește intrarea în repriză. (Extensia întregii ultime etape : ms. 9, de la sect. 27) ; începutul propriu-zis de la sect. 28 (durează pînă la sect. 31).

Repriza. Într-un canon în *stretto*, vioara și violoncelul acompaniate de pian cu ample acorduri, aduc din nou materialul temei prime la același nivel tonal ca și în expoziție. Este o repriză atipică prin expunerea lărgită a temei I cu ajutorul unei noi evoluții, care ține loc de punte ; aici, către sfîrșit se vor produce divizări ale capului temei, într-un dialog soliști-orchestră.

Tema II reeditează și ea cele două fraze inițiale tipice (4+4) dar într-o altă sferă tonal-modală. Este vorba deci, despre clasica relație de sonată, în care tema II din repriză trebuie să apară fie în sfera

Scanned with OKEN Scanner

tonală de bază, fie în altă sferă (acest din urmă fenomen devine uneori tipic sonatelor de tonalitate minoră). Paul Constantinescu ţine cu strictețe la respectarea acestui vechi deziderat, dînd o nouă dovadă a aderenţei sale la tiparele tipice de sonată. Continuarea expunerii materialului se petrece cu ajutorul a noi şi noi momente de dezvoltare, unde spre sfîrşit se aduce într-un ostinato capul temei I. Discursul se întrerupe după o coroană cu pauza generală. (Extensia totală a temei II: sectoarele 36—42).

Coda (sect. 42) este un scurt moment de punctuaţie finală, realizat printr-un pasaj de virtuozitate al soliştilor care încheie concertul într-o atmosferă de optimism.

CONCLUZII

Din analiza concertului se desprind un număr de calităţi care fac ca întreaga lucrare să se înscrie în orbita unei orginalităţi de necontestat. Prima şi cea mai importantă calitate este neîndoios cea stilistică: este vorba de confluenţa puţin obişnuită dintre stilul neoclasic şi cel bizantin-psaltic. Dacă alte lucrări ale veacului nostru, acuzînd un fond similar neobaroc sau neoclasic, fuzionează de obicei cu intonaţia gregoriană (vezi Respighi, Hindemith, Stravinski etc.), concertul de Paul Constantinescu aduce un real suflu de noutate, prin aderenţa la cîntarea orientală de strană. Se repetă aici, credem, aceeaşi confluenţă devenită caracteristică culturii noastre, dintre stiluri cu un sens expresiv opus (sau numai aparent opus), care generează nota de originalitate a unor produse artistice autohtone mai vechi sau mai noi. Aşa cum arătam încă din primele pagini, ritmica generală de o anumită simetrie şi concordanţă cu accentele metrice serveşte aici drept suport principal stilului neoclasic, alături de utilizarea formelor tradiţionale. Pe de altă parte, întreaga lucrare ne apare pe drept cuvînt ca făcînd parte dintr-o muzică de esenţă tematică. Analizînd însă lumea ei melodică, ne dăm seama că tematismul este mai mult aparent decît real, în orice caz, autorul depăşeşte caracterul motivic, apropiindu-se mai mult de structurile figural-celulare. Iată un alt element stilistic ce face parte deja dintr-o lume nouă, contemporană, rezultat tocmai din întrebuinţarea modurilor, şi mai ales a elementelor cromatice organic incluse în structura lor. Tot din intonaţia modală derivă şi momentele, de stil „parlando", care se îmbină adesea straniu cu morfologia pătrată, sau fac să apară pe alocuri sectoare cu organizare ametrică sau difuz-simetrică. O altă consecinţă a acestui fapt este şi modalitatea de realizare a unor forme, cum ar fi de pildă cea de variaţiuni din partea II, bazată pe dezvoltări libere, similare celor din cîntarea monodică orientală, sau apuseană veche.

Toate calităţile mai sus enumerate, ca şi analiza formală, ne conduc la concluzia că ultima lucrare a lui Paul Constantinescu, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră,* reprezintă o alcă-

Scanned with OKEN Scanner

tuire sonoră dintre cele mai interesante. Ea dovedește că autorul ei a parcurs un drum creator mereu ascendent, atingînd în cele din urmă o treaptă înaltă a utilizării modalismului cromatic. Se confirmă astfel faptul că în cultura românească muzicală de astăzi complexele structuri cromatice s-au dezvoltat pe un fond modal autohton de mare originalitate, peste care acestea s-au altoit în mod organic. Este — credem — partea noastră de contribuție la marea mișcare de inovație din muzica europeană a timpului nostru.

Bibliografie

1. Ciobanu, Gh.: *Anton Pann: Cîntece de lume*, E.S.P.L.A., 1955.
2. Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik*, 1945—1965, Piper Co., München, 1966.
3. Niculescu, Ștefan: *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, Studii de Muzicologie, vol. I, 1965,
4. Parisot, J. Dom: *Musique orientale*, La Tribune de Saint Gervais, No. 3/1898.
5. Popovici, Doru: *Muzica românească contemporană*, Ed. Albatros, 1970.
6. Tomescu, Vasile: *Paul Constantinescu*, Ed. muzicală, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE FIRCA

Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală

Din perspectivă fenomenologică, practica muzicală se află întotdeauna într-un avans efectiv față de gîndirea teoretică pură. Căci creația, ca expresie superioară a practicii muzicale, face să se manifeste permanent acele forțe și latențe care să prilejuiască păşirea artei într-o nouă fază de afirmare. Atari cauze ale apariției noului artistic constituie totodată o premisă indispensabilă pentru efortul secund și ulterior de elucidare teoretică, chiar dacă efortul acesta are a se bizui întru început pe fapte neselectate sau chiar confuze din punct de vedere conceptual. Ca în multe (pentru a nu spune în majoritate) dintre momentele de răscruce ale istoriei artei, pe la mijlocul secolului trecut au fost solicitate intens, din acest orizont al practicii de creație, modalitățile concrete și chiar unele soluții cvasi-reglementate ale domeniului ce și-a avut partea de merit în evoluția muzicii ultimei sute de ani, și anume armonia modală.

Indiciile unei astfel de armonii se găsesc cu precădere în stilul muzical al compozitorilor din școlile naționale.

În ciuda deosebirilor față de romantism, școlile naționale sînt o variantă a acestui curent. În estetica romantismului, care-și incorpora uneori fie și numai superficial, aluziv, o anume culoare locală, sau dimpotrivă, atingea alteori dimensiunea reală a naționalului, se găsesc principiile ce au contribuit la ivirea noilor grupări și la edificarea limbajelor lor. Este vorba deci numai de măsura și intensitatea cu care principiile au fost aplicate pe de o parte de romantici iar pe de alta de reprezentanții școlilor naționale. În planul structurii muzicale însă, se merge mai în adîncul lucrurilor, de vreme ce „naționalii" înțeleg să-și axeze limbajul pe o intonație nu numai originală (originalitatea era, de altfel, funciarmente romantică), ci și perfect personalizată din punct de vedere etnic, sustrasă deci tradițiilor acreditate (culte) și revendicată tot mai temeinic de la tradiția folclorică a țării respective.

Dependența de romantism se traduce — la nivelul stilului și limbajului utilizat de către acești compozitori — prin continuarea firească a gîndirii armonice, prin acceptarea, aș zice axiomatică, a eminenței acestei categorii a armonicului. Compozitorii școlilor naționale nu au scrutat, în afara tradițiilor anonime, nimic din ceea ce tradiția europeană le-ar fi putut oferi pe linia modalului în ipostaza sa armonică și, cu atît mai mult, în cea polifonică (tezaurul valoros al evului mediu și al Renașterii muzicale era, în general, ca și necunoscut). Ignorarea

Scanned with OKEN Scanner

fazei polifonicului modal a fost plină de urmări. Pe de o parte prin a se fi perpetuat tratările academizante, deseori inadecvate, ale melosului modal, iar pe de alta — și aceea ce nu este lipsit de semnificație — prin a se fi dezvoltat, fie și prin metode pur intuitive, ceea ce armonia secolului al XIX-lea era capabilă să procure în scopurile dorite. Trebuie să recunoaștem că acea complexă armonie romantică nu însemna numai cromatizarea și hipertrofierea unor relații tonal-funcționale ci și o seamă de relații modale, mai de mult constituite, coabitînd cu tonalul într-o „perfectă armonie". Exemplele se găsesc pretutindeni în muzica romanticilor, mențiuni speciale fiind datori a face unui Chopin, Liszt, Franck, Brahms și, pentru unele pagini, chiar lui Wagner. Asistăm astfel la două căi de procedură, avînd, în cele din urmă, un rezultat dacă nu identic în orice caz asemănător : pe de o parte preluarea acestor procedee armonice „modale", însoțite însă de cortegiul principalelor legi de operare cu armonia tonal-funcțională, și adaptarea acestor procedee la tratarea unor melodii prin esență modale ; pe de altă parte, crearea de melodii de pretins spirit modal, precum și alegerea — în condițiile desprinderii anevoioase de optica stilistică moștenită — a acelor turnuri melodice populare ce nu contraveneau flagrant structurii tonal-funcționale, melodii care, toate aveau să fie prinse în chingile aceleiași metode de armonizare. Soluțiile de compromis între stilul romantic german, o armonie chopiniană și o melodică de rezonanță rusă, au fost astfel posibile în arta unui Ceaikovski. La rîndul lor, aproape fiecare dintre compozitorii aparținînd primului val de afirmare a naționalului în secolul trecut stabilește o filiație, însăși linia tratării modalului, cu unul dintre vîrfurile romantismului de prestigiu universalist : Schumann-Grieg, Mendelssohn-Rimski Korsakov, Brahms-Dvořak, etc. [1]. Doar în

[1] Continuitatea pe linie estetică și pe linia consolidării unui „grai național" cu antecesorii din patria lor sau aparținînd altor națiuni este o trăsătură definitorie pentru cea de-a doua generație de compozitori naționali. Ea nu exclude însă schimbul de idei creatoare și de valori concret-muzicale cu curentele contemporane și nici chiar cu unii și, uneori, aceeași antecesori romantici ce impulsionaseră nașterea școlilor naționale în secolul trecut. Indicii stilistice și moduri distinctive de concepere a actului și formei muzicale conduc la stabilirea de noi filiații : Liszt-Bartók, Brahms și Franck-Enescu, Wagner și Ceaikovski-Sibelius, Chopin și Wagner-Skriabin ; calea mediată a impresionismului este de menționat la rîndu-i ca avînd o excepțională importanță asupra lui Stravinski, Szymanowsky, De Falla, Prokofiev, Respighi (inclusiv asupra lui Bartók și asupra lui Enescu) realizîndu-se noile afinități ca și adversitățile față de romantism, precum și legături complementare cu școala rusă, chiar la acei compozitori ce descindeau firesc din aceasta (Stravinski, Prokofiev, Respighi) ; solitarul Janaček va urma cu tărie mai ales exemplul ilustrului Musorgski. În ce măsură unii dintre acești compozitori denotă o mai acuzată poziție universalistă (ne gîndim la Skriabin, Stravinsky, Prokofiev, Szymanowsky), întocmai cum unii naționali erau, cu un secol în urmă, în primul rînd romantici (Ceaikovski, Dvořak, Liszt însuși), contribuind alături de mișcările începutului de secol la revoluționarea artei muzicale, constituie o problemă ce nu ne preocupă aici.

Scanned with OKEN Scanner

cazul lui Musorgski, filogeneza stilului se obține nu sub beneficiul cîștigurilor minimale și incipiente dobîndite de generația romantică premergătoare ci, din contră, sub imperiul ascendentului covîrșitor al profundei sale originalități.

Nu s-ar putea susține că stilul compozitorilor încadrați în aceste școli nu conține, în chiar planul armoniei, unele inovații. Ne referim cu precădere la utilizarea așa numitelor trepte modale ale armoniei tonal-funcționale, la relațiile subdominantice, la cadențările fără sensibilă (prin subtonul modal), pentru a nu mai vorbi de procedeul punctelor de orgă și al pedalelor, care, evitînd obligativitatea relațiilor tonale dominantic structurate, favorizează desfășurarea nestînjenită a relațiilor modale (preferința compozitorilor din „grupul celor cinci" pentru asemenea prelungite și, uneori, în exclusivitate utilizate pedale trădează neîndoios o limită de travaliu armonic, dar preluarea și potențarea lor în muzica unui Stravinsky de pildă va contribui substanțial la emanciparea scriiturii moderne).

Primele indicii ale armonizării modale, în epoca la care ne-am referit, coincid cu o acceptare unanimă a sistemului ramist, cu teoria armonică profesată de Fétis, și cu răspîndirea fără oprelişti a teoriei funcționale riemanniene. Prin fundarea întreg fenomenului sonor pe principiul rezonanței, prin considerarea trisonului (major) ca unică realitate acordică, prin înlănțuirea tipizată a acestor trisonuri, prin înglobarea funcțiilor (exclusiv armonice) în logica înlănțuirilor verticale și chiar a articulațiilor de formă, prin subordonarea aceluiași trison a sensurilor de consonantă și disonantă, prin acreditarea, în sfîrșit, a suveranității major-minorului (considerat mai ales de către Riemann ca avînd o natură dualâ), teoria timpului nu oferea nici un auxiliu dezlegării problemei așa cum o doreau unii dintre practicieni. Dimpotrivă, ea constituie, în chiar reprezentările conceptuale ale acestora, un serios obstacol. Aproape toate aceste principii alcătuind teoria „practică" a armoniei trebuiau atacate în esența lor. Înlocuite ? Desigur ! Dar prin ce ?

Melodica modală dovedea caracteristici proprii — mai apropiate de monodie decît de suprapunerile plurivocale și, în special, armonice —, se supunea unor legi ce au fost treptat descifrate mai ales prin contribuția etnologiei muzicale. Atît determinările matematic-ezoterice cît și cele fizicaliste (rezonanța) deveneau improprii pentru explicarea noilor fenomene. Rolul psihologicului în structurarea melodiei părea să fie hotărîtor, o sensibilitate colectivă, implicată într-un lung proces istoric, dirijînd fluxul și procesele melodicului. Structura acestei melodii se explica, în parte, prin vechile teorii modale și refuza în orișice caz, atît din punct de vedere practic, cît și din punct de vedere conceptual, supremația trisonului. Mai mult decît trisonul, melodica modală impunea, cu rol director, entitățile intervalice (întocmai cum procedase și polifonia primitivă cu care melodica modală și armonia ei se simt aproape „ereditar" solidare). O posibilă armonie modală era deschisă oricăror formații acordice și nu exclusiv celor trisonice. Consonanță, disonanță, funcții — aceste categorii ce păruseră a dobîndi un sens definitiv în

Scanned with OKEN Scanner

virtutea teoriei armonic funcționale — se vădeau total inaplicabile, se cereau reconsiderate. Resuscitarea melodiei modale în epoca armonicului (fenomen pur istoric) presupunea nu doar adaptarea vechilor reguli armonice la exigențele noului material, ci, în primul rînd, o restructurare a armoniei, o adecvare a acesteia la caracteristicile modale ale melodicului.

Am anticipat, în treacăt, factorul important pe care-l reprezintă preluarea de către compozitori a materialului folcloric genuin, precum și foloasele pe care gîndirea muzicală creatoare le putea avea din studiile de structură asupra acestui material. Nu trebuie neglijat însă nici un alt factor istoric, și anume acel al situației concrete în care se găsea componistica universală de la finele romantismului, știut fiind că prin întrebuințarea de către unii dintre creatori a unui discurs armonic hipercromatizat s-au săpat numeroase breșe în edificiul tonalității și s-au pus sub semnul întrebării multe din vechile precepte și noțiuni. Pulverizarea funcțiilor și relativizarea legilor a creat o derută în orizontul conceptual, dar a îndreptățit, în același timp, speranțele ca, o dată cu necesarele reforme din domeniul armoniei generale, să se profileze și posibilele rezolvări ale problemelor privind armonia modală.

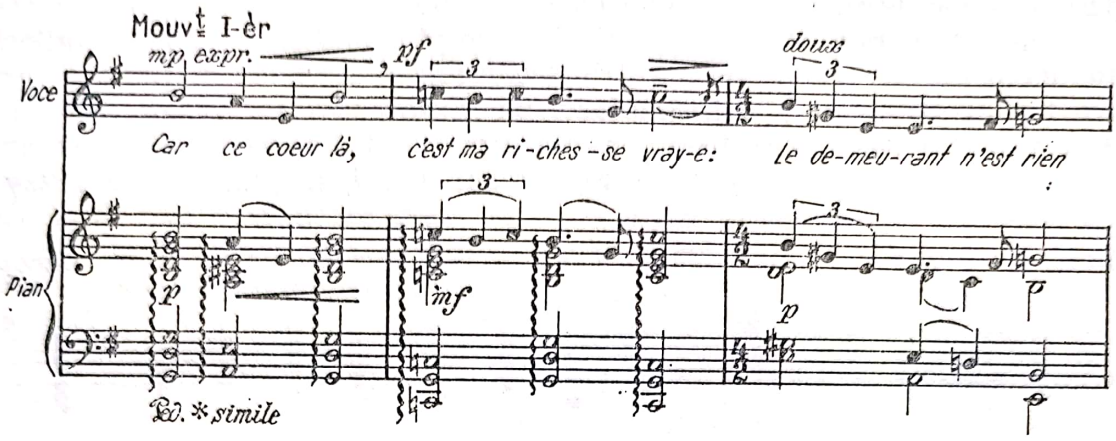
* * *

Calea cea mai directă de constituire a unei sistematici privind armonia modală este aceea a analogiilor ce se pot stabili cu sistematica armoniei tonal-funcționale. Ea se dovedește însă insuficientă tocmai din cauza similitudinilor restrînse dintre unele modalități concrete (existența comună, de pildă, a unor formații acordice și într-un caz și în celălalt, dar totodată deosebirea dintre principiile și legile funcționale ce le guvernează). Cealaltă cale, ce în mod necesar se profilează, este tocmai aceea a opoziției ce se stabilește între eșafodajul structural- funcțional al armoniei tradiționale și structurile specifice generate de conceptul, oarecum abstract, al modului dar, mai ales, de evidențele de neocolit, incompatibile în concretețea lor cu tonalul major-minor, al noului material melodic pus în circulație. Este de subliniat aici și faptul că scrutarea atît de necesară a fazelor de armonie modală de dinaintea consolidării armoniei tonal-funcționale propriu-zise, adică a fazelor din muzica medievală sau renascentistă, servește nemijlocit constituirii unei sistematici a armoniei modale din muzica mai nouă, căci, situate pe două versante ale momentului mare de evoluție, adică înainte și după punctul culminant al acestuia, cele două faze prezintă unele analogii de care trebuie să se țină seama.

Preluînd cîteva dintre uzanțele tehnice din armonia clasică, metoda de armonizare modală, în plin proces de constituire, se va găsi în situația de a trata „excepțiile" drept regulă, recunoscînd în aceasta dăinuirea subterană în sistemul tonal-funcțional a unor indicii de veche structură modală. Cu deosebire evidentă este utilizarea, în condițiile impuse de armonizarea unei melodii modale sau preponderent modale,

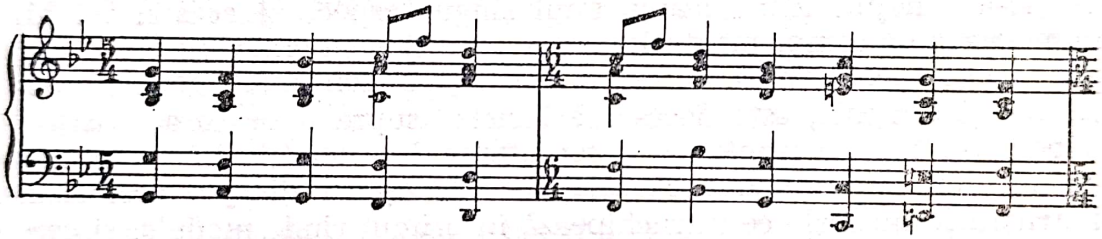
Scanned with OKEN Scanner

a unei mai mari bogății de acorduri, recurgîndu-se mai frecvent la așa numitele trepte „modale", chiar dacă ele aparțin după toate aparențele și sistemului armonic tonal :



Melodia diatonică cu turnură modală a precedentului fragment din ciclul *Estrene à Anne* de George Enescu acceptă direct o armonie de acorduri consonante, urmînd unui procedeu experimentat încă de Musorgski :

(Tablouri dintr-o expoziție)

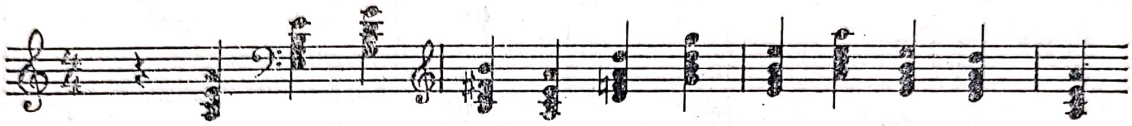


Toate aceste acorduri pot fi, din punct de vedere al materialului ce le compun, acelea ale treptelor respectivelor „tonalități". Numai că, spre deosebire de ceea ce se petrece într-un mediu tonal bine definit, aceste acorduri : *a* par să tindă spre un regim egal și nu unul preferențial (rezultat dintr-o împărțire a treptelor în principale și secundare) *b* nu au o succesiune standard, după modelul formulei cadențiale (de altfel fundamentală în armonia tonală) : I-IV-V-I ; *c* nu pătrund, în postura de „trepte secundare" (datorită frecvenței lor ele nici nu mai au această calitate, satisfăcînd astfel imperativul punctului *a*), în sfera de influență a treptelor principale, care le impuneau, prin substituire, aceeași succesiune standardizată, iar, prin utilizarea lor în prima răsturnare, le accentuau și mai mult dependența, atribuindu-le (ca în cazul treptei a II-a) și fundamentala principalei : I (III ; VI)-IV (II^6)-V-I.

Este sezisabil, pe de altă parte, faptul că melodica nu rămîne totuși fără influență asupra armoniei, deși singura lege ce ar părea să acționeze aici ar fi aceea a unei totale libertăți... Și iată, cu privire la

cel de-al doilea exemplu, fina observație pe care ne-o rezervă Constantin Brăiloiu : „Cel mai adesea, melodia pentatonică — pe atunci, după toate aparențele inclusă, clădită parcă pe o serie heptatonică defectivă — se sprijină pe o armonie consonantică și «modală», căreia treptele seriei complete, presupus subiacentă, îi furnizează fundamentalele. Manieră practicată curent de către maeștrii secolului al XIX-lea și pentru care vom lua drept mostră, la întîmplare, pe Musorgski" (v. ex. nr. 2)/ pentru a sublinia izbitoarea apropiere de următorul fragment din Debussy, Brăiloiu transpusese exemplul din Musorgski pe *mi*, s.n./"... și la Debussy :

Canope



această manieră persistă pînă la sfîrșit, dar, ca întotdeauna, ea nu reprezintă decît o resursă printre multe altele. Procedeul se rafinează foarte curînd printr-o interpretare originală a funcțiilor".[2]

Constrînși de evidența primelor exemple, am devansat oarecum problema aceasta a „înlănțuirii" de acorduri, înainte de a aduce în discuție ceea ce în chip logic se impunea, și anume : structura însăși a acordurilor, natura lor privită în relația necesară cu melodicul. Observația lui Brăiloiu ne-a prilejuit identificarea unui singur aspect al acestei relații, și anume acela de complementaritate a acordurilor (și chiar a treptelor) față cu o melodie pentatonică. Pentru a investiga în continuare raportul dintre melodie și armonie, este necesar a insista asupra unor caracteristici ale melodicului însuși, urmărind repercutarea lor nemijlocită în procesele armonicului. Determinarea cauzală purcede așadar dinspre acel element al structurii muzicale ce întruchipează în primul rînd „modul", și care se va impune tot mai hotărît în destinul armoniei modale.

Fixarea, într-o manieră sistematică, a cadrului intonațional al unei melodii modale conține — se știe — dificultăți cu mult mai însemnate decît operația asemănătoare reclamată de o melodie de factură tonal-armonică ; or, dificultățile acestea nu pot fi surmontate prin aplicarea vreunei formule universal valabile, astfel încît interpretările, ce ar face apel la diverse sisteme sau explicații teoretice cu o existență istorică circumscrisă, să nu mai lase încă suficient loc discuțiilor. Situațiile în care materialul melodic dezvăluie un sistem coerent (căruia i se poate aplica numai una dintre reprezentările teoretice acreditate în timp) sînt relativ rare. De cele mai multe ori sîntem siliți a constata efectele unui fenomen de amalgamare structurală, ca rezultînd din suprapunerea „în straturi" a diferitelor sisteme. Mai mult decît atît, prin incertitudinea intonațională și ritmică a unor trepte, prin rolul ambiguu al treptelor de referință

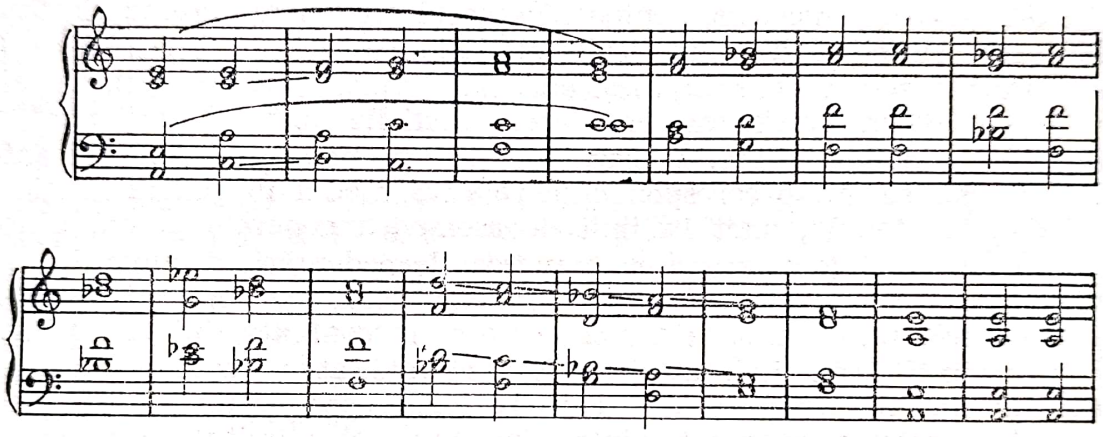
---

[2] Const. Brăiloiu, *Pentatonismes chez Debussy*, în : *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest 1957, p. 414.

Scanned with OKEN Scanner

(inclusiv în cadrul modurilor heptatonice), prin reprezentarea „incompletă" a uneia sau alteia dintre zonele modale, prin caracteristicile coroborate ale mai multor moduri, în interiorul *aceluiași* mod se interferează linii de forță și influență ce pecetluiesc orice tentativă de trecere a sistemului unidimensional (monodic) în sistem pluridimensional (armonic). Chiar și în situațiile în care un mod oarecare poate fi desemnat fără echivoc, se constată, ca urmare a amintitei legități, o liberă imaginare a acordurilor (propunem spre exemplificare melodia frigică a celeiași „Promenade" și anume, cea premergătoare părții a 5-a a suitei mussorgskiene). Cu mult mai complicată pare natura modală a crîmpeiului de coral desprins din partea finală („Marea poartă a Kievului") a suitei (la rîndul nostru, am efectuat, pentru simplificare, o transpunere la semitonul superior) :

(Tablouri dintr-o expoziție)



Primele patru măsuri denotă existența unui tetracord frigic (pe *mi*) ; avînd în vedere persistența, cu rol de sunet central, a lui *la*, s-ar putea presupune că acest prim tetracord este o prelungire inferioară, plagală, a unui eventual mod de *la* ; dar cum tetracordul creat în continuare constituie „imaginea" fidelă a primului tetracord, nu poate fi vorba de o relație plagală în cadrul aceluiași mod, ci de o „mutație" ; în plus, modul frigic din regiunea superioară a melodiei se completează pînă la atingerea treptei a VII-a *(mi bemol)*. Melodia creată (sau aleasă ?) de Mussorgski amintește de cîntecele „armonizate" cu circulație în muzica bisericească rusă. Compozitorul potențează și dă expresie artistică superioară și pe tărîm armonic unor trăsături proprii acestei muzici. Astfel, uzează de înlănțuiri care, din aproape în aproape, par să traducă un sentiment tonal, mai ales acolo unde se impun evoluții — fie și de scurtă durată — ca de la dominantă la tonică *(do-fa ; fa-si bemol)*. Arcul mare al armonizării, acela care ar proba legătura organică dintre melodic și structura vertical-acordică, se dovedește însă a fi supus altor imperative decît cele strict melodice, imperative susceptibile a dezvălui o individualitate aparte dar nu mai puțin reală a modului. Se constată,

Scanned with OKEN Scanner

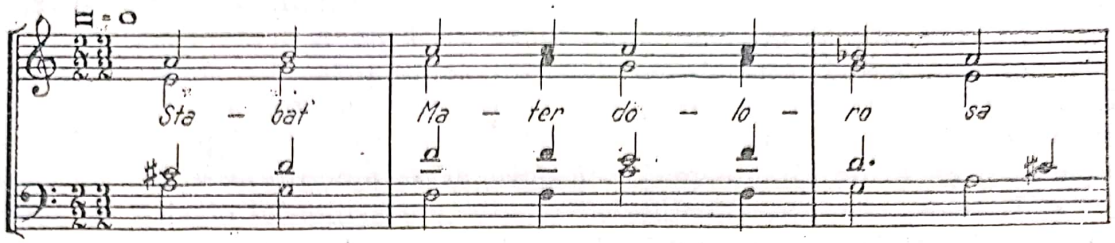
mai întîi, o „interpretare" liberă a modului propriu melodiei, ceea ce are drept urmare o imaginare, în succesiuni notă-contra-notă, de acorduri ce nu corespund întotdeauna evidenței modale din planul orizontal (chiar primul acord ar fi fost în acest caz unul minor pe *mi*) ; apoi marea „toleranță" funcțională a melodiilor face posibilă oricînd o incursiune în regiuni modale învecinate (plagale), sau chiar în alte moduri, căci grație unei mutații ori înrudirilor tetracordale sau de cvintă, se deplasează centrele de referință și, odată cu acestea, și acordurile aferente. Se poate conchide că înrudirea și succesiunea acordurilor prevalează asupra unei absolute corespondențe între orizontal și vertical. Ba mai mult, ne putem întreba dacă nu asistăm la același fenomen de generare a melodicului de către armonic, fenomen de care se făcuse responsabilă structura muzicală o dată cu apogeul clasicismului apusean. Dar este numai o aparență, și nu numai pentru faptul că melodicul își desfășoară existența independent și că, într-un anume sens, reușește chiar a înrîuri armonicul — fie și numai într-un sens de labilitate și polivalență — ci, mai ales, pentru că această polivalență creează legături ele însele suficient de complicate, pasibile de variate interpretări (și nu unitar raliate cu ele însele și cu o lege unică a tonalității). Cu alte cuvinte, a recunoaște în armonie caracteristicile modului „originar" nu constituie o obligativitate. În cazul de care ne ocupăm (exemplul anterior), se găsesc într-o corespondență relativă modul în general frigic al melodiei și „tonul", axat în linii de asemenea generale pe un centru (*fa*), al armoniei (a se remarca numeroasele cadențări, dominantice sau subdominantice, pe acest ton, precum și inflexiunea spre *mi bemol*-ul vocii superioare, devenit prin includerea sa în contextul lui *fa* o treaptă a VII-a mixolidică). Nu poate trece neobservată, atunci cînd se consideră raportul melodie-armonie și eventuala logică procesuală a discursului armonic, unitatea aparentă dintre începutul și sfîrșitul fragmentului (*la*, în ambele cazuri), căci rapida deplasare, prin intermediul unui *do* pasager spre *fa* și, apoi, poposirea pe *la*-ul final nu are decît un sens semi-cadențial, adevăratul ton — un ton mascat — fiind, în realitate, *re*. Pornind de la viziunea înrudirilor de cvintă-terță, profesate deja de secolul al XVI-lea, putem afirma că se petrece aici o sezisabilă cădere de o cvintă între început și încheiere.

Pînă într-atît de relativă este această interdependență a factorilor (vertical, orizontal), încît ea ar crea impresia arbitrarului. O privire aruncată mai adînc în trecut, peste atotputernica structură a funcționalității clasice, la muzica Renașterii în cvasi-totalitatea ei, va convinge totuși de existența unui sistem consecvent de clădire a verticalului, strîns înrudit cu legile consonanței ce dominaseră structura muzicală, în general, de la constituirea polifonicului și pînă la definirea armonicului ca atare [3]. Obligativitatea consonanței este urmărită și în țesătura renascentinilor, în condițiile afirmării „armoniei" incipiente :

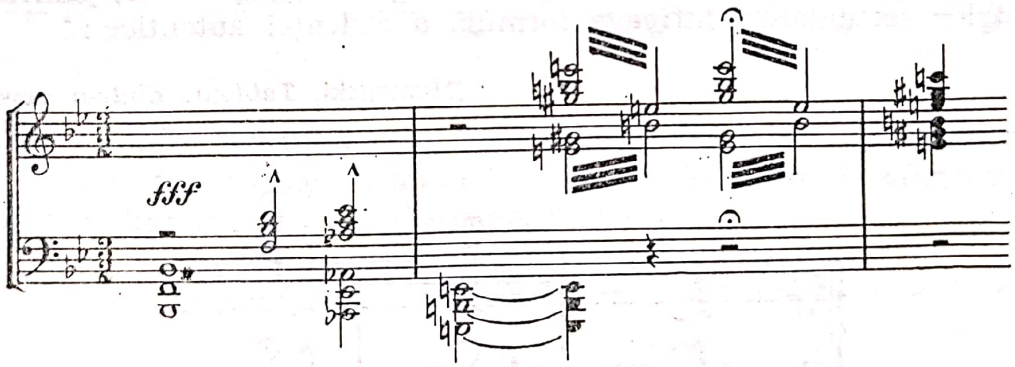
[3] Am tratat cîteva aspecte ale „armoniei de consonanță" în lucrarea noastră *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura muzicală, Buc. 1966.

Scanned with OKEN Scanner

(Palestrina, *Stabat Mater*)



Consonanțele sînt de astă dată — cu o singură excepție — acorduri majore, distingîndu-se prin indiferență nu numai față de sensul linear al melodiei, ci și față de acea slăbire a coeziunii unui tot structural, ivită ori de cîte ori atunci cînd acesta nu se bizuie pe repartizarea proporțională a micului și marelui interval, tonul și semitonul, a acordului major și minor, ci pe entități de același fel, sau constant și simetric corelate (Bach avea o preferință deosebită pentru structurile evazive din punct de vedere tonal, ale acordurilor micșorate și de septimă micșorată, construite numai din terțe mici, iar modernii cunosc foarte bine gamele prin tonuri și expresia lor armonică, acordurile mărite, gamele ton-semiton etc.). În acest celebru enunț din *Stabat Mater*, măsura „îndepărtării" de orice centrism, datorită unei succesiuni ca de la treapta a V-a la a IV-a (succesiune prohibită mai tîrziu tocmai din cauza unei presupuse identificări a acesteia cu o evazivă *relatio non harmonica*) este dată de depărtarea în cvinte, constatată și în cazul lui Musorgski (diferența fiind aici de două cvinte). Cunoașterea „etalonului" pare să-l fi condus fără ezitări pe Puccini la atacarea nu mai puțin celebrului debut al operei „Tosca" :



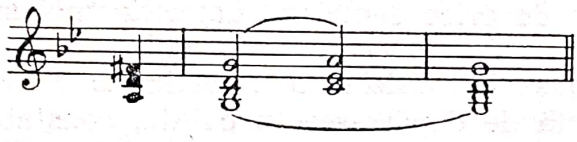
Este un bine stabilit adevăr că procesele cele mai importante ce urmau să instaureze tonalitatea în ipostaza sa armonică s-au petrecut la punctele interioare și mai ales finale ale formei cadențelor. Ele au înlocuit vechile *clausulae* ale polifoniei primitive, mai mult, au contribuit, la acreditarea punctelor cadențiale ca fiind articulațiile vitale ale arhitectonicii. Nu numai că aceste puncte cadențiale nu-și pierd din importanță în cadrul melodiilor pe care compozitorii naționali le

Scanned with OKEN Scanner

utilizează (aceste melodii sînt de altfel alese dintre cele cu periodicitate cadențială tranșantă), dar cu deosebire sînt datoare aceste puncte a-și însuși o expresie modală, odată cu întreg discursul, sau, mai ales, în cazul în care acesta nu se bizuie consecvent pe o armonie modală. De cele mai multe ori, cadența modală nu reprezintă, din fericire, altceva decît o caracteristică, multiplicată armonic, a inflexiunii melodice. În orice caz, ținta reformatoare a acestor compozitori viza tocmai acele puncte în care tonalitatea major-minoră ar fi amenințat să se instaleze. Or, și în acest caz, „neobișnuitele" uzanțe ale armoniei clasice au reprezentat prin ele însele sugestii ale noilor formulări modale. Vom trece în revistă cîteva dintre ele.

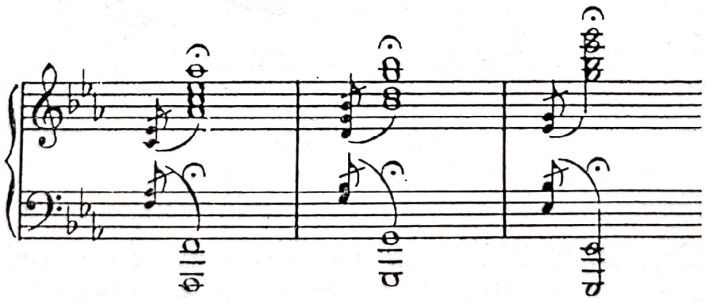
Între acestea, cadențele plagale contribuie la extinderea succesiunii IV—I, prin substituirea subdominantei. Astfel, în această încheiere, în care după o scurtă și, ca adesea în chiar muzica clasică, nerelevantă cadență prin dominantă, mai există o pendulare a funcției subdominantice pe tonul ținut al basului $\binom{6}{4}$, subdominantă care se înlocuiește, ca treaptă, cu contradominanta :

(D. G. Kiriac, *Liturghia psaltică*)



Alteori, în același sens „funcțional" al cadenței plagale, se înlocuiește nu numai treapta a IV-a prin a II-a ci se suplinește, prin lanțul „treptelor secundare", întreaga formulă a cadenței autentice :

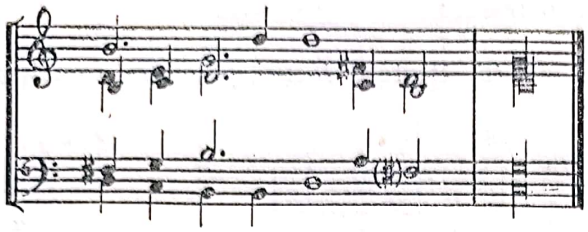
(Musorgski, *Tablouri dintr-o expoziție*)



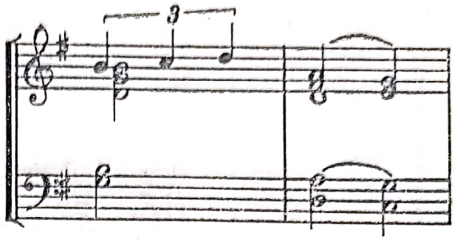
Amintind de obișnuita succesiune de două cvinte descendente (tipul V—IV), treapta a IV-a se poate impune ea însăși drept ton și acord de repaus (înlocuind acordul de „tonică" sau de *vox finalis*) :

Scanned with OKEN Scanner

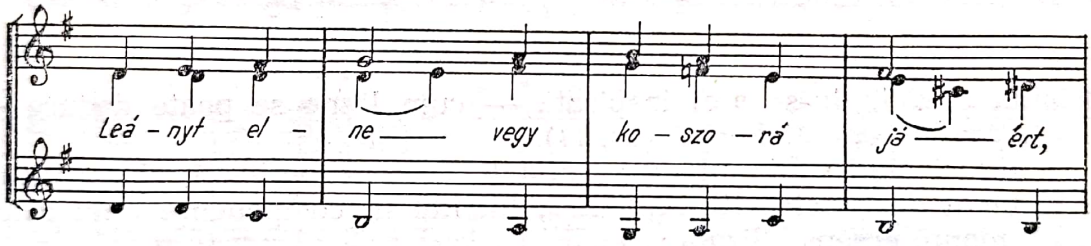
(Gesualdo, *Voi volete ch'io mora*)



(G. Enescu, *Estrene à Anne*)

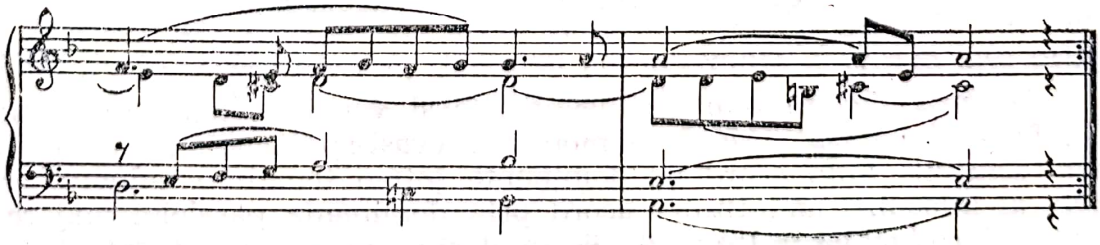


Un alt aspect, nu mai puțin semnificativ în procesul de statutare a normelor armoniei modale, este transmutarea unei puternice caracteristici melodice, cum este cadența prin subton (mai ales pentru modurile de proveniență folclorică), în cadență acordică. Cum acest *confinalis* nu are un corespondent terminologic în teoria scolastică medievală, el se poate sprijini, în structură armonizată — dacă ar fi să-i căutăm un venerabil strămoș — pe *clausula* frigică a polifoniei, în care *tenor*-ul coboară cu un semiton, atunci cînd vocea superioară urcă prin tocmai acest pas de secundă mare. Astfel îl tratează, într-unul din corurile sale, Bartók :



Ca formulă cadențială tip, *confinalis*-ul frigic se generalizează în baroc, grație plasării sale semi-cadențiale cu deosebire la sfîrșitul primei secțiuni în formele suitei și sonatei vechi :

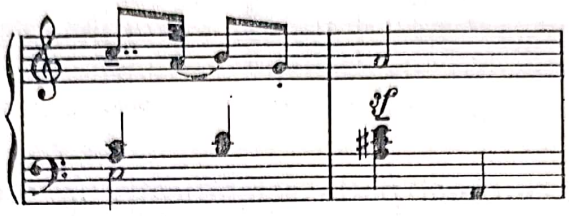
(J. S. Bach, *Suita I-a franceză, Courante*)



Scanned with OKEN Scanner

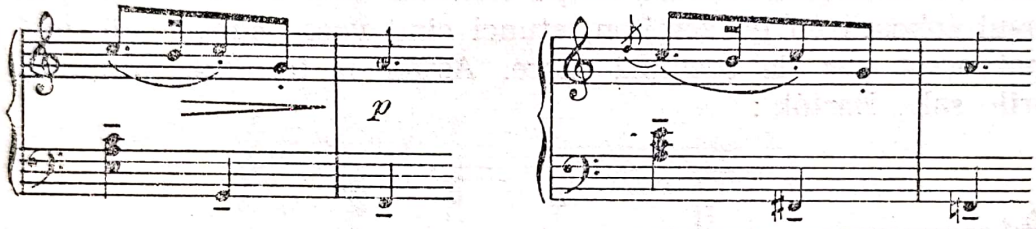
Modernii continuă extinderea relației și adaptarea sa la situații diferite. Făcînd în continuare apel la Bartók, o vom desluși ca fiind inclusă într-un acord de dominantă minoră :

(B. Bartók, *Jocuri populare românești)*



sau alăturată unui acord de treapta a VI-a (cadență întreruptă) :

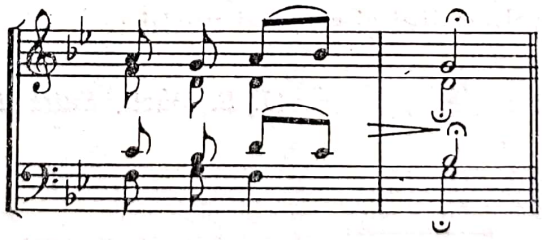
(B. Bartók, *Jocuri populare românești)*



varianta *b* vădindu-se a fi inspirată — cum lesne se poate deduce — de menționata cadență barocă (ex. 11).

Atunci cînd subtonul nu se află la vocea superioară, el constituie un element de construcție armonică, intrînd în componența unui acord de dominantă nesensibilizată :

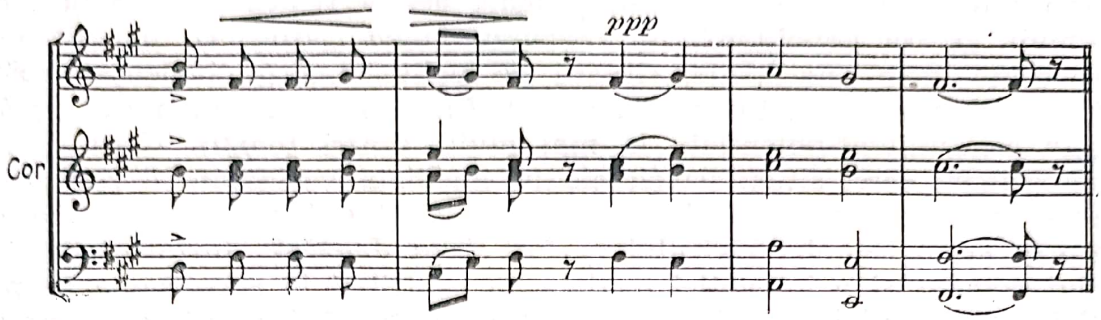
(D. G. Kiriac, *Liturghia psaltică)*



Un procedeu extrem de ingenios (deși verificat, după toate aparențele, de practica rusă de armonizare cvasi-spontană), prin care se evită sensibila unui acord de dominantă într-o tonalitate minoră, este acela al înlocuirii amintitului acord prin dominanta paralelei majore a tonalității (*mi* major în loc de *do* diez major) :

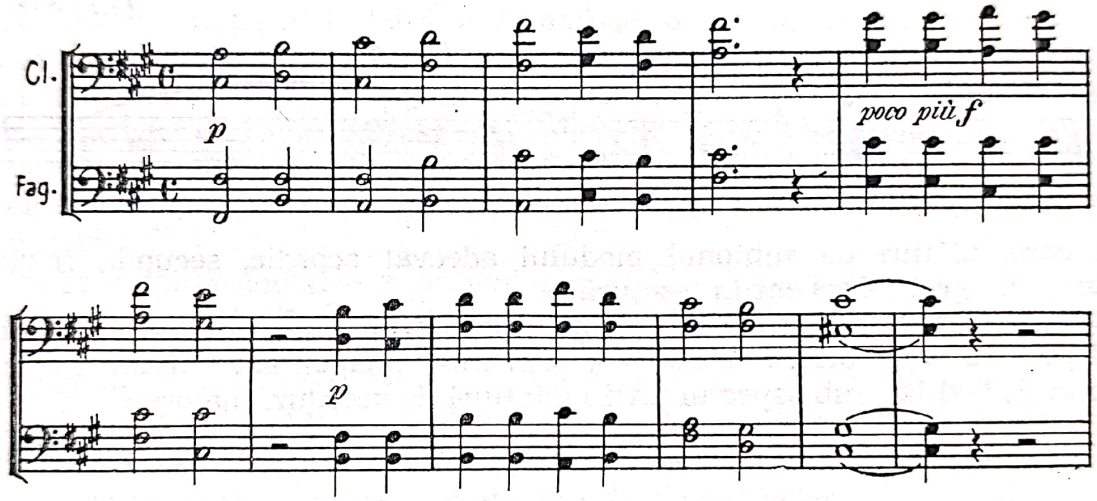
Scanned with OKEN Scanner

(Musorgski, *Boris Godunov*)



O problemă asemănătoare se desprinde și din următorul fragment ceaikovskian :

(Romeo și Julieta)



Cu excepția semicadenței (întărită prin „căderea" frigică a basului) ce conferă sfîrșitului un paradox de culoare occidentală arhaizantă, precumpănitoare este aici armonizarea „rusă" ; nu numai dominanta paralelei (precum în exemplul anterior) ocupă locul ce ar fi revenit acordului sensibilizat al treptei a V-a a minorului, ci însăși treapta a V-a „naturală" a acestuia (*do* diez minor).

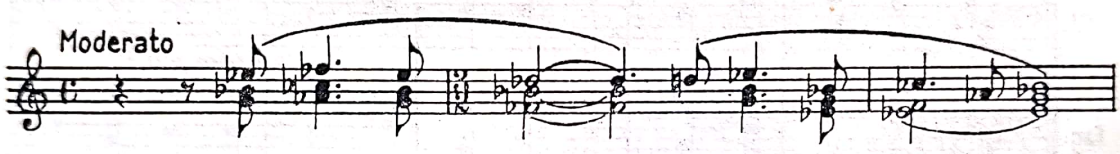
Frigicul are desigur un acces larg în armonia modală, dar nu exclusiv pe calea pe care s-ar părea că am desemnat-o, ci mai ales prin rolul ce-i fusese hărăzit în armonia romantică, ca mijloc preferențial („dus pînă la banalizare" — se pronunță *Lexicon*-ul lui Riemann [4]) în modulație.

[4] Cf. Art. *Neapolitanische Sexte* în : Riemann, *Musiklexikon, Sachteil.*

Scanned with OKEN Scanner

E adevărat că relațiile napolitane din armonia romantică erau implicate în chip complex în procesele modulatorii ; din sfera dominantică în care fuseseră înglobate, toate aceste relații se detașează de formula „sextă napolitană" în favoarea unor „acorduri napolitane", provocînd, prin enarmonie, situații de polivalență (polivalența capătă aici un alt sens decît în mediul modal, fiind reflexul dinamic al „referirii" concomitent-potențiale la mai mulți centri tonali). Unul dintre compozitorii care, situat istoricește în imediata vecinătate a romantismului și care, armonist prin vocație, s-a lăsat sedus de promițătoarele resurse armonice ale frigicului, a fost Leos Janáček. Înrîurirea cîntecului popular și a intonației modale va contribui la acreditarea în paralel și a expresiei melodice de această sorginte, fără ca interesul pentru virtualitățile unei astfel de armonii să se diminueze ci, dimpotrivă, să se întîlnească într-o originală sinteză. Frigicul se emancipează treptat de clișeele romantice, probînd natura melodică a unuia sau altuia dintre procedee. Deoarece am mai tratat în altă parte variatele implicații ale frigicului la Janáček [5], ne vom rezuma totuși la reliefarea aspectului armonic al unor asemenea formulări :

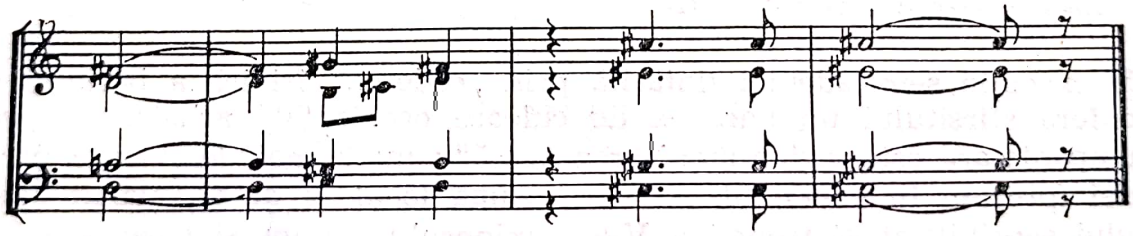
(Sinfonietta)



în care, alături de subtonul modului adecvat acordic, secunda frigică apare integrată frecvent în țesătură [6].

Pe o anumită linie de tradiție hispanizantă — purtînd la rîndul ei pecetea unei origini arabe —, armoniile „napolitane" dețin un loc, de mult legitim, sub aspectul unei înlănțuiri de acorduri majore :

(Szymanovsky, *Stabat Mater*)



[5] A se vedea comunicarea noastră la *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea,* Brno 1968 : *Leoš Janáček — promoteur de la pensée modale contemporaine,* în : *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Musikfestspielle in Brno, Band 3,* Brno 1970.

[6] Observînd cu justețe raportul dintre autentic și plagal, raport generator de noi funcții și înlocuitor al funcțiilor major-minore, Jaroslav Jiranék (cf. *Das Werk Leoš Janáčeks als Stilmikrokosmos des tschechischen Musik des XX Jahr-*

ce duce cu gîndul la acest ostinato de malagueña [7] :

Efectul depresiv al tetracordului frigic și al celei mai puternice cadențe minore nu se vede pus în umbră de luminozitatea acordurilor majore. Dimpotrivă !

* * *

Fiecare dintre procedeele armoniei tradiționale, păstrate în orbita unui modal subiacent, au devenit legitime în maniera compozitorilor atașați într-un fel sau altul folclorului ori direcțiilor de resuscitare a sistemelor dinaintea (sau dinafara) conceptului major-minor. Filiația am subliniat-o, în limitele aici posibile, prin chiar intermediul analizelor puse uneori în paralel. Fără a fi marcat o revoluție față de armonia tradițională (procesul astfel privit ar fi fost un *non sens,* datorită tocmai păstrării gîndirii muzicale în granițele conceptului armonie sau, mai bine zis, a celui de armonic), existența armoniei modale și perseverarea acesteia pe linia adîncirii resurselor sale interne dezvăluie o hotărîtă descătușare de legile vechi, apariția unora noi, în sfîrșit, un salt sezisabil.

Principala cucerire a armoniei modale în noua sa fază — corespunzînd aproximativ impunerii pe scena istorică a curentelor de după romantism și a școlilor naționale moderne — constă în reafirmarea în lumina unei alte calități a raportului dintre melodic și armonic. Nu se mai pune doar problema găsirii unui *modus vivendi* între melodie și armonie, o corespondență relativă între intonație și unele trăsături verticale caracteristice (succesiuni de acorduri sau cadențe), ci este vorba de o revitalizare a conceptului, în sensul organicei și totalei sale adecvări la melodic. (De notat că însuși melodicul acesta își afirmase — în urma cercetărilor etno-muzicologice — un incontestabil inedit față de melodia ce și-o apropiase compozitorul secolului trecut). Adecvarea se efectuează nu prin adaptare ci prin derivarea elementelor de armonie

---

continuare din pag. 186

hunderts, în vol. Colocviului de la Brno, citat mai sus, p. 43) se înșeală cu privire la citatul fragment al *Sinfoniettei,* unde crede a vedea o turnură mixolidică, atîta timp cît totul — melodie, armonie — pledează pentru frigic, pentru o împlinire a tetracordului prelungit plagal (în cazul frigicului, el însuși frigic...) cu o armonie asemenea, dar aparținînd mai ales autenticului. Nici chiar apelul la o așa numită „cadență Janáček" nu schimbă datele problemei (cf. op. cit. p. 42.).

[7] Cf. Art. *Malaguena* în : Riemann, *Musiklexikon,* Sachteil.

Scanned with OKEN Scanner

de la caracteristicile melosului. Nu exclusiv cadențele, ci și toate acele „funcții" ce disting fluxul modal sînt chemate să contureze structurile și funcțiile armoniei ; nu exclusiv libertatea de aplicare a uneia sau alteia dintre succesiunile acordice se dovedește a fi principiul călăuzitor în crearea texturii plurivocale ci un principiu intrinsec structurii modale, caracterizat prin relativa stabilitate a funcțiilor (ceea ce constituie și explicația pentru amintita utilizare, în condiții de empirism și de optică tributară tonalului armonic, a acordurilor „modale" în succesiuni elastice, depolarizate). O cale directă spre deducerea armoniei din melodie se deschide astfel.

Vom aminti aici două dintre consecințele cele mai importante ale procesului constituirii acelui tot în care melodicul este implicat organic în armonic, și anume : *a* extinderea construcției acordice de la trison la formatii bazate pe alte intervale decît cel de terță, sau pe conglomerate intervalice ; *b* concentrarea totală sau parțială a materialului melodic pe verticală.

Mai atenta considerare a frecvenței unor intervale, desfășurate treptat sau prin salt, a organizării acestora — uneori constantă — în entități ce stau chiar la temelia sistemelor modale (tetracord, pentacord) a condus la constituirea unor formațiuni acordice, dintre care cele de cvartă trebuie amintite în primul rînd.

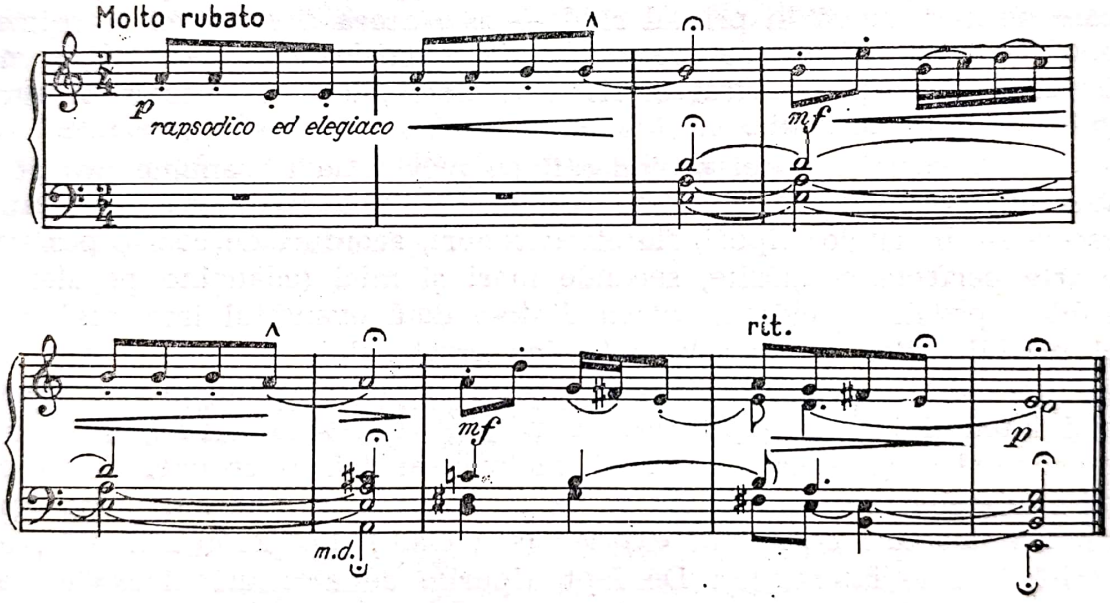
S-a emis, de către primii observatori ai fenomenului modal mai recent, ipoteza că „armoniile" în cvarte nu ar însemna altceva decît însoțirile paralele, de tipul stratificărilor polifonice primitive, ale unei melodii plasate întotdeauna la discant [8]. Generalizarea unor astfel de cazuri, reale de altfel, dar hotărît particulare, conține pericolul unei limitări principiale în abordarea unui fenomen incomparabil mai complex. Limitarea provine din convingerea, chiar dacă disimulată sau subconștientă, că singurul climat intervalic apt a contribuit la instaurarea unei ordini funcționale este acela al terței, capabil a fi adaptat inclusiv la funcționalitatea modală. Ar fi fost suficient însă să se pună întrebarea pentru ce chiar o astfel de simplă sau multiplicată diafonie în cvarte conviețuia convenabil cu o melodie modală în afara principiului formativ al terței și pentru ce aceleași condiții de construire a unui complex de cvarte pentru o melodie de tip major-minor ar deveni inacceptabile. Întrebarea nu era la îndemînă, după cum răspunsul era cu atît mai anevoie de găsit. Atîta timp cît armoniile de cvarte apăreau în concepția unui Schönberg ca una dintre căile posibile (cum va fi de altfel și, în primul rînd, seria) de evitare a relațiilor ce aminteau structura tradițională, climatul muzicii apusene nu oferea decît pilda unei negări față cu sine însăși. Negarea nu era, deci, suficientă pentru a proba oportunitatea armoniilor de cvartă și adecvarea lor la un mate-

[8] Astfel, Edwin von der Nüll, în cartea sa *Béla Bartók*, Haale (Saale), 1930, p. 11 ; o reconsiderare a acestei păreri se poate constata însă la p. 82—87.

Scanned with OKEN Scanner

rial care nu era propriu acestei faze a dezvoltării muzicii occidentale (exceptînd, poate, impresionismul). În felul lor, școlile naționale se opuneau la rîndu-le unei aceleiași tradiții (să ne gîndim la latura extremă a originalității unei arte care, la Stravinski, se traduce prin structuri pregnante ce valorifică elemente străvechi), sens în care se poate vorbi și aici de o negare ; dar sensul principal îl reprezintă nu doar înlocuirea unui întreg sistem de structuri (armonice) ci găsirea acelui *sistem,* sau a componentelor sale, care să se afle în firească și intimă concordanță cu ceea ce constituie alfa și omega stilului compozitorilor naționali : melodia.

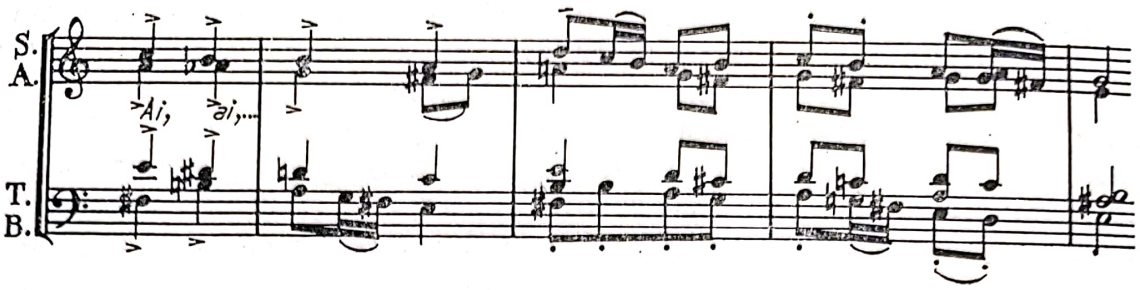
Într-o miniatură de extremă concizie (un singur „rînd melodic") — expresie a lirismului ei concentrat —, piesa *Satule, mă duc din tine* (colecția 25 *Doine pentru pian,* caietul II) de Sabin Drăgoi, se invederează rolul axial al armoniilor de cvarte. Avînd menirea unui contrast „sonantic", trei acorduri de terță se interpun desfășurării aprioric propuse de către compozitor, ca pentru a sublinia și mai mult oportunitatea suprapunerilor în cvarte, identitatea dintre orizontal și vertical :



Cum se poate constata, aici ca și în altă parte, acordul (mai bine spus acordurile de cvartă — pluralul trădînd posibilele naturi diferite ale fenomenului, ireductibil la o unică explicație ca în cazul trisonului) nu subzistă întotdeauna numai în stare pură, conviețuind într-o bună vecinătate cu suprapunerea de terță și punînd în evidență două compatibile principii ale tratării modal-armonice. Am zice chiar trei, dacă ar fi să adăugăm și pe acela al unei polifonii și al travaliului motivic, implicate riguros în logica plămădirii structurale :

Scanned with OKEN Scanner

(S. Toduță, *10 coruri mixte*, caiet II, nr. 20)



(Citatul pasaj face parte din *Cîntec de joc* de Sigismund Toduță, corul pe care, nu fără un anume tîlc, autorul îl dedică lui Sabin Drăgoi...). După un acord micșorat cu septimă mare și unul cu septimă alterată coborîtor, o primă operație în spiritul consecvenței, aci instaurate, impune paralelismul de cvarte dintre tenor și alto, căruia i se adaugă și alte succesiuni temporare de același fel, ce întăresc sonoritatea generală ; a doua operație constă în prefigurarea motivică, de două ori la bas, a formulei cadențiale *(la-sol-fa diez-mi)* ; o a treia operație — și care ne interesează în primul rînd — este aceea a apariției, în primele două acorduri „pure" de cvarte *(fa diez-si-mi-la-re* și *la-re-sol)*, a materialului aproape integral oferit de melodie, ca o legitimare a întregului eșafodaj armonic.

Învingerea oricărei prejudecăți cu privire la un anume primat al vreunui tip de acord, libertatea de a alege soluții diferite, mai mult, asocierea diferitelor tipuri, fie ele trisonuri, acorduri de cvarte perfecte, cvarte perfecte și mărite, secunde mari și mici (adăugînd pedalele și dublele pedale în cvinte) relevă dintr-o dată evantaiul larg desfășurat al posibilităților ce stau la îndemîna creatorului, drepturile egale ale fiecăruia dintre procedee. O ordine se va impune curînd, în virtutea tot mai intensei influențe pe care nu numai virtual ci și real, nu numai conceptual ci și concret-artizanal, melodia modală o va exercita asupra propriei sale verticalizări. Ea se va autoarmoniza, hotărînd înseși tipurile de structuri ce se pot extrage (sau clădi) din cărămizile sale, din entitățile sale intervalice. De fapt, tipurile de acorduri dispar în fața realității unei unice și naturale armonii, care, una cu melodia fiind, conferă texturii muzicale organicitate, indiferent de unghiul, de parametrul din care este ea considerată.

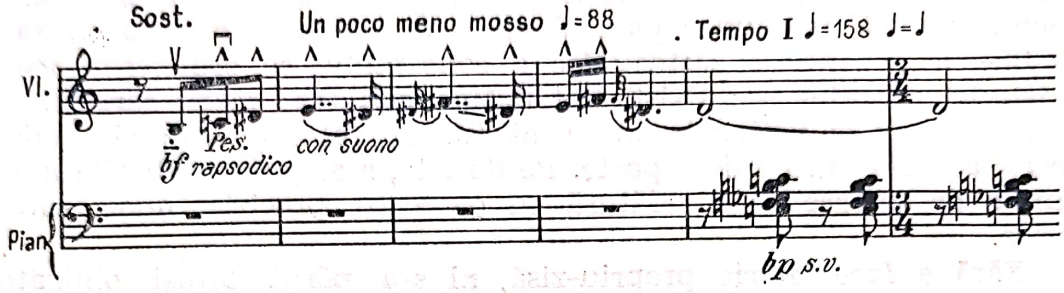
O astfel de viziune eliberată atît de constrîngerile unui funcționalism tonal inoperant cît și de cele ale unui nou pragmatism, ce ar impune scheme de tratare apriorice, cu structuri acordice (de terță, eventual) fixate o dată pentru totdeauna „care să nu trădeze un mai dinainte hotărît caracter modal", cum ar spune Dimitrie Cuclin [9], vă-

[9] Dimitrie Cuclin, *Despre armonizarea modală*, în Muzica nr. 4/1957.

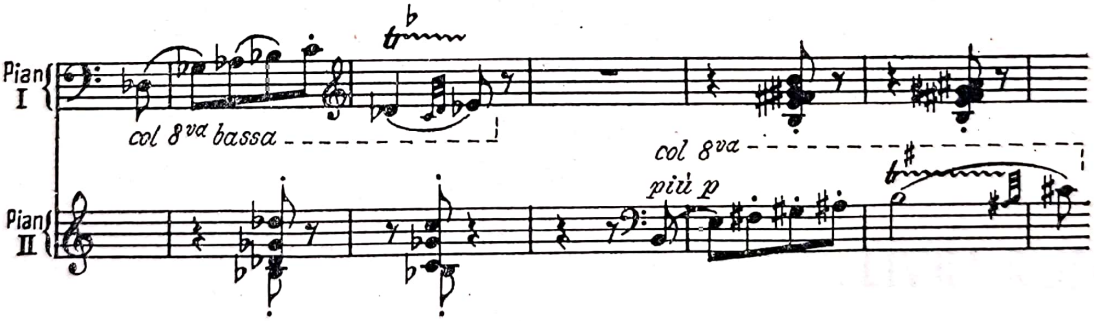
Scanned with OKEN Scanner

deşte Enescu în imaginarea unei succesiuni armonice în care determinantă este numai cerinţa transmutării materialului linear la o altă dimensiune :

(Sonata a III-a pentru pian şi vioară)



Promotorul consecvent al procedeului deducerii armoniei din melodie, în amintitul sens al concentrării materialului sonor în cadrele special imaginate ale acordurilor este, după cum se ştie, Bela Bartok. Dar sîntem datori să atragem atenţia că, în ciuda ridicării la nivel de principiu teoretic a celui mai complex şi mai sintetizator dintre procedeele de construcţie armonică modală, procedeul în sine, ca modalitate tehnică, nu ocupă procentual, locul preferenţial în scrisul bartokian. Nu se poate nega totuşi faptul că, atunci cînd afirmarea sa este plenară, ca în finalul *Sonatei pentru două piane şi percuţie :*



procedeul probează indubitabilul său caracter sintetizator, prin aceea că se axează subiacent pe mai multe dintre legile, elaborate de cele mai multe ori independent, în faze succesive sau numai parţial ale armoniei modale, prin aceea că opune unei singure realităţi de verticalizare (cum ar fi, de pildă, trisonul) realitatea deschisă oricăror formaţii, inclusiv „aglomerării" lor, în care principalul sens normativ îl constituie prezenţa imediată şi, în acelaşi timp, virtuală a desenului melodic.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Se poate susține, pe drept cuvînt, apropierea dusă uneori pînă la coincidență dintre caracterul obiectiv-istoric al apariției și dezvoltării, al manifestării practice deci, a conceptului, și maturizarea structurală, inclusiv sistematică a acestuia. Și nu atît pentru faptul că ori ce dat tehnic este supus unei evoluții interne specifice cît mai ales pentru acela că necesitatea sa, de ordin practic fiind, este una istorică. Cu armonia modală aserțiunea pare și mai adevărată, atîta timp cît fazele și subfazele constituirii sistematice a conceptului se ordonează acelora ale istoriei propriu-zise. Există cel puțin două faze mari, corespunzînd împărțirii școlilor naționale în vechi (secolul al XIX-lea) și moderne (secolul al XX-lea). Pe de o parte. Pe de alta, s-ar putea delimita anume maniere de tratare ce se alătură cu oarecare precizie unor subfaze istorice.

Fără a face istorie propriu-zisă, ni s-a părut totuși obligatorie *consecvența istorică*, ce a devenit astfel metoda cea mai potrivită în descifrarea complexă a fenomenului și a concretizărilor sale structurale, chiar dacă din punct de vedere al cunoașterii absolute nu am pierdut din vedere cele afirmate la începutul studiului, cu privire la decalajul imanent dintre practic și teoretic.

S-a conturat astfel faza afilierii absolute la armonic — ca dimensiune primordială — și a aplicării acestuia la o armonie modală născîndă (sec. XIX), ca și faza următoare ce reflectă schimbarea de accent de pe armonic pe melodic, cu toate consecințele structurale ce decurg de aici pentru organicitatea armoniei modale (sec. XX). Ambele faze relevă cîteva procedee clare de constituire a structurilor acordice și a sistemelor lor de relații, în virtutea unui funcționalism specific. Pe aceeași cale ni s-a părut posibilă detectarea și conturarea unei tipologii în cadrul armoniei modale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU RUSU

O pagină de armonie beethoveniană: „Malinconia" din cvartetul de coarde în si bemol major, op. 18, nr. 6

În celebrul său curs de compoziție muzicală, Vincent D'Indy încearcă să întemeieze conceptul armoniei pe o negare a acesteia, ceea ce fără îndoială lasă să se strecoare în cîmpul teoriei armoniei paradoxul. Iată ce ne spune, în acest sens, celebrul profesor : „Muzica fiind o artă de *mișcare* și de *succesiune*, acordurile, în calitate de combinațiuni de sunete, nu apar decît prin efectul unei *opriri* în mișcarea părților *melodice* din care ele sînt compuse *în mod necesar*. Muzical, *acordurile* nu există, iar armonia nu este *știința acordurilor*." Și mai departe : „Studiul acordurilor *pentru ele însele*, este, din punct de vedere muzical, o eroare estetică absolută, căci armonia provine din melodie, nu trebuie niciodată separată în aplicarea ei." *(Cours de composition musicale*, vol. I, pag. 91).

Într-adevăr definiția pe care o dă D'Indy armoniei se bazează pe emisiunea simultană a mai multor melodii diferite. Ea nu este nouă, ci tributară implicației polifonice în definirea conceptului, și pe care o găsim la Gioseffo Zarlino încă, considerat pe drept cuvînt întemeietorul științei armoniei ca disciplină autonomă a compoziției. Strădania de a ne orienta în domeniul acesta nu trebuie să piardă din vedere, în primul rînd, însăși dinamica gnoseologică a conceptului. Ca atare, el constituie un obiect al cercetării filosofice, și îi atribuim o realitate ontologică. De aceea de-a lungul secolelor, de la vechii greci pînă la noi, conceptul armoniei este mereu supus lărgirii sau îngustării sferei sale, după orientarea filosofică generală care stăpînește concepțiile despre lume și viață în diferite timpuri și locuri.

În sensul cel mai larg, armonia se naște din sinteza dualității antinomice, ca de pildă mărginirea și nemărginirea care stau, după Philolaus, la temelia ordinii cosmice și a ceea ce se găsește în ea. Din punct de vedere practic muzical, armonia se referă la cunoașterea structurilor sonore verticale luate în sine și a relațiilor lor orizontale, ceea ce dă naștere unui proces în timp și unei sinteze în spațiu, fiind și mișcare și încremenire.

Definiția unilaterală a lui D'Indy este în sine contradictorie și, deci inacceptabilă. Chiar dacă acordurile nu apar decît printr-un efect de *oprire*, aceasta nu infirmă posibilitatea lor de legiferare. Numai dacă această oprire ar fi cu totul întîmplătoare, și deci imposibil ca atare de a fi supusă analizei, am putea accepta afirmația lui D'Indy că o ase-

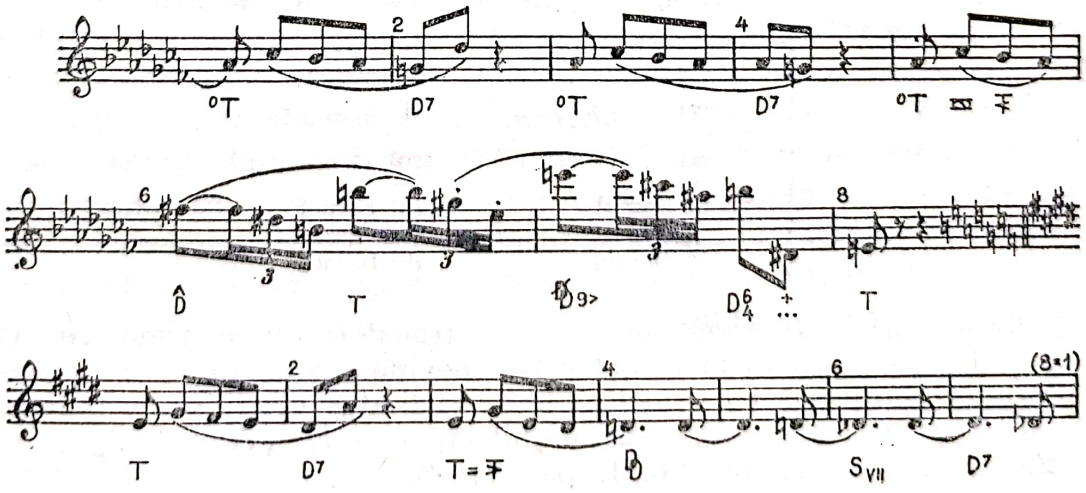
menea știință este imposibilă din moment ce obiectul ei nu există. Faptul însă că aceste opriri capătă o anumită structură ce poate fi supusă repetării, lucru ce echivalează cu experiența în cîmpul științelor exacte, compunere și descompunere în funcție de anumite principii călăuzitoare, ne dă dreptul să vorbim de o teorie a armoniei ca o disciplină autonomă în cadrul științei muzicii. Condițiilor fenomenologice care o determină li se datorește și o logică a armoniei, ce apare o dată cu fixarea unui sistem de categorii specifice gîndirii muzicale, privind statica și dinamica funcțională a armoniei. În acest sens putem vorbi de o armonie pură, dedusă din principii, și de una aplicată, dezvăluită din procesul dezvoltării istorice a faptului muzical. Diferitele viziuni teoretice ce au stat la baza formulării principiilor armoniei, constituie, văzute din perspectiva lor fenomenologică, genetica și sistematica problemelor ei.

Rameau, care după Zarlino apare în istoria muzicii drept al doilea teoretician al muzicii aplicate, lega posibilitatea constituirii ei de ideea unui centru armonic, determinat de cei doi poli ai săi, acordul dominantei și cel al subdominantei. La el întîlnim teza contrară celei expusă de D'Indy, anume că armonia este factorul care generează melodia. În acest sens sînt puse bazele concepției moderne a armoniei, elaborată în decursul veacului XIX, în care unitatea este exprimată prin conceptul de tonalitate, iar diversitatea prin cel de funcțiune. Reducerea întregului proces armonic la numai trei funcțiuni (tonică, subdominantă și dominantă) dovedește o maximă rigiditate în formularea conceptului tonalității. Lărgirea sferei tonalității, trecînd peste începuturile armoniei și peste ceea ce se crede a fi sfîrșitul ei, rezultă din necesitatea înțelegerii sensului ei în mișcare, deci dintr-o concepție dialectică.

Una din pretențiile cele mai îndrăznețe ale celor ce se așează pe linia încercărilor disperate de a înnoi cu orice preț principiile gîndirii muzicale moderne, este negarea tonalității, al cărei sens este acela de a cuprinde într-o unitate diversitatea funcțională a procesului psihologic muzical, cum am spus mai sus, ce stă la baza actului de creare, interpretare și înțelegere. Înțelesul restrîns, limitat din punct de vedere morfologic, atribuit acestui principiu, a contribuit în mare măsură la răspîndirea părerii că ar putea fi ușor înlăturat și înlocuit cu alt principiu mai larg, ca de pildă cel al modalității, reapărut în cîmpul considerațiilor teoretice într-o accepție într-adevăr mai largă decît i se putea atribui în antichitate sau în evul mediu. Dar odată ce puterea noastră de judecare a ajuns în posesia principiului tonalității, determinînd sfera și conținutul ei, ni se invederează totodată și faptul că modul nu se referă decît la ceea ce formează caracterul funcțiunilor și nicidecum substanța lor, substanță față de care modul nu este decît accident. Raportul dintre tonalitate și mod ne apare ca o corelație de ordin dialectic, nu mecanică, ci organică, nu succesivă în desfășurarea ei istorică, ci simultană și complexă. Tonalitatea și modul sînt concepte sub al căror semn gîndirea muzicală poate fi formulată logic în noi, avînd o funcție ordonatoare asupra diversității materialului muzical psihologic dat în

Scanned with OKEN Scanner

intuiție. Putem vorbi deci, de unitatea, de sinteza pe care le facilitează acestea imaginației creatoare. Negarea funcțiunii, pe care o are tonalitatea însăși în desfășurarea discursului muzical, aruncă gîndirea noastră înapoi în haosul primitiv, anarhic și confuz, făcînd-o improprie să sesizeze varietatea în unitate, lege ce stă la baza oricărei manifestări artistice creatoare, cît și a posibilității de cunoaștere în genere. O mare piedică în înțelegerea conceptului tonalității — drept categorie a gîndirii muzicale — este formularea rigidă ca raport dintre tonică dominantă și subdominantă, la care se adaugă totodată și subsumarea celorlalte relații posibile în acest raport. Dar conceptul de dominantă a dominantei, precum și cel de subdominantă a subdominantei, o dată cu posibilitatea de dedublare a lor în sens expansiv și depresiv, au lărgit considerabil sfera conceptului. Astfel nu mai e un secret pentru nimeni că celebrul acord de sextă napolitană nu este nimic altceva decît a cincea subdominantă. Sistemul axelor preconizat de Bartók, despre care ne dă foarte vagi relatări muzicologul maghiar Lendvai, nu este nimic altceva decît încercarea de a depăși relația sextei napolitane cu o cvintă, sensul ascendent sau descendent fiind aici indiferent. Această lărgire se învederează și în teoria vadului sensibil formulată de Dimitrie Cuclin și datorită căreia avem posibilitatea de a împinge limitele tonalității pînă la zonele periferice ale sistemului nostru muzical, ceea ce scoate în evidență eficiența cromaticului și enarmonicului în primul rînd ca operație funcțională. Mai mulți cercetători moderni ai armoniei, ca de pildă Hugo Riemann, Vincent D'Indy, Otto Lorenz, Dimitrie Cuclin au atras atenția asupra necesității de a ține seamă de interpretarea sensurilor modulatorii ale gîndirii muzicale, de caracterul convențional al grafiei, care nu poate respecta din motive practice de execuție sensul adevărat pe care aceasta ar trebui să-l reprezinte. Astfel fraza V din *Adagio cantabile* din *Sonata Patetică, opus 13* de Beethoven este un exemplu evident de eterografie pe care o menționăm aici. Partea mediană în *la bemol minor* evoluează de-a lungul a două fraze de cîte opt măsuri :



Nimic nu justifică aici o modulație înspre *mi major*, tonalitate situată la o distanță de opt cvinte ascendente față de *la bemol major*; din aceeași cauză nu este posibilă nici interpretarea acordului *la bemol minor* drept *sol diez minor*, care nu e nimic altceva decît varianta modală minoră a tonalității de bază a părții mediane, situată la patru cvinte descendente față de *do minor* — tonalitatea sonatei. Singura explicare logică ne oferă interpretarea lui *mi major* drept *fa bemol major*, ca acord a treptei a șasea din *la bemol minor* pe care se face o inflexiune foarte simplă prin acordul *do bemol-mi bemol-sol bemol-si dublu bemol*, drept dominantă intercalată.

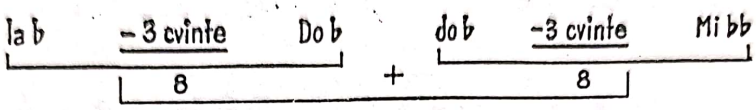
De altfel Hugo Riemann a intuit corect această inflexiune. Iată comentariul său : „Urmează deci o parte trio în varianta *la bemol minor*, care angajează două perioade (V-VI), dintre care prima cu echivocul enarmonic *la bemol minor* — *sol diez minor*, cadențează spre *mi major* (mi major = fa bemol major), tonalitatea situată la terța majoră inferioară a lui *la bemol major*. A doua perioadă găsește în mod corespunzător (la diez = si bemol) drumul întoarcerii spre *la bemol major*, în care măsura 8 este egal cu 1 din perioada VII“ ; și mai departe : „Natural că *mi major*, în care partea de trio își desfășoară expresia sa cea mai puternică, există, bineînțeles, numai pentru cititorul notelor ; totusi nu este exclus faptul că cel dotat cu auz absolut concepe *la bemol minor* drept *sol diez minor* și atunci într-adevăr aude *mi major*. Prin aceasta însă, în loc să ajungă în tonalitatea terței inferioare, se ajunge în cea a celei de a doua terțe superioare *(la bemol-* (do) -mi), iar modulația devine dintr-o scufundare în adîncul tonalităților cu bemoli, o avîntare înspre tărîmul luminos al tonalităților cu diezi. Acest lucru este desigur din punct de vedere estetic cu totul altceva. Creșterea dinamicii (aș spune violentarea, vezi *sforzatti)* cu care se efectuează trecerea spre *mi major*, face foarte plauzibil faptul că fantezia lui Beethoven a imaginat într-adevăr drumul spre a doua terță superioară și nu spre terța inferioară, desigur nu pe calea naturală a tonalităților intermediare ce duc într-acolo, ci prin saltul brusc din regiunea lui *la bemol* în cea a lui *sol diez* :

sol diez	re diez
mi	si
do	sol
la bemol	mi bemol
fa bemol	do bemol

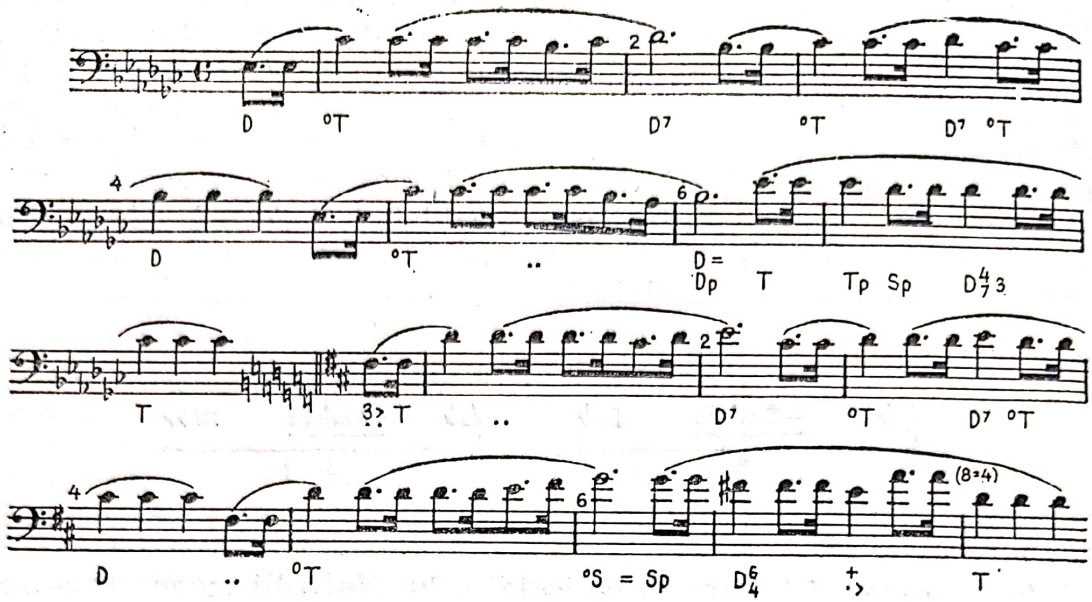
deci totuși prin atragerea unei reale transformări enarmonice. Cu aceasta întoarcerea spre *la bemol major* devine o rescufundare în tonalitatea mai întunecată cu bemoli, adică tonalitatea părții apare puternic estompată prin străfulgerarea punctului culminant.“ (Vezi *Analyse von Beethovens Klaviersonaten*, vol. II, pag. 24—25.)

Scanned with OKEN Scanner

Alt exemplu ni-l oferă marșul funebru din *Sonata în la bemol pentru pian, opus 26*, unde fraza I modulează din *la bemol minor* în *do bemol major*, iar fraza II din *do bemol minor* în *mi dublu bemol major*, făcînd ca procesul armonic să se înscrie într-o parabolă al cărei punct inferior este situat la șase cvinte inferioare, din care este readus prin interpretarea enarmonică a lui *mi dublu bemol* în *re*, ca sensibilă a lui *mi bemol* prin care se restabilește tonalitatea *la bemol minor*. Dăm schema simplă a acestei parabole menită să exprime starea de depresiune sufletească a conținutului.



Iată de asemenea și interpretarea logică a lui Hugo Riemann, care compară acest proces armonic cu exemplul precedent: „O cercetare detaiată a ordinii tonalităților în marșul funebru impune succesiunea: *la bemol minor, si minor, re major*“ ne gîndim aici la modulația frapantă din *Adagio* al *Sonatei Patetice* de la *la bemol major* spre *mi major*, unde schimbarea enarmonică a lui *la bemol minor* cu *sol diez minor* face un pod înspre tonalitățile cu diezi. Situația însă este aici din nou alta. Fără enarmonie nu se poate nici aici rezolva. Prima perioadă cadențează din *la bemol minor* în *do bemol major* care este paralela ei. Dacă însă aici Beethoven lasă ca perioada a doua să înceapă după cadența în *do bemol major* fără doar și poate în *si minor*, atunci aceasta constituie natural un echivoc enarmonic, care pentru ascultătorul ce nu are notele înaintea ochilor nu există. Pentru el intră într-un mod cu totul simplu după cadența în major a primei perioade a doua în varianta ei deci în *do bemol minor*, o tonalitate care cere trei dublu bemoli (pentru *si, mi* și *la*) și a cărei propășire înspre paralela ei, *mi dublu bemol major*, este întru totul normală, dar apasă prea greu totuși prin modul de a scrie asupra capacității de reprezentare. Atît cel dotat cu auz absolut cît și muzicianul bine instruit vor lăsa din această cauză, fără îndoială, să intervină la auzirea piesei alternanțele enarmonice, care îi permit să conceapă mișcarea armoniei limpede. Acestei necesități Beethoven i-a făcut față prin eterografie *(si minor — re major)*. Întoarcerea spre *la bemol minor* o forțează apoi în mod simplu imediat la începutul perioadei III (semifraza intermediară) prin acordul de septimă micșorată *re — fa — la bemol — do bemol* (D_9) în *la bemol minor*. în timp ce transformă pe *re (mi dublu bemol)* cu care se încheie perioada II din 1 în 3.



Desigur că în această trecere rezidă echivocul enarmonic *mi dublu bemol* (𝄫) și *re*. Din punct de vedere metric această semifrază intermediară de cinci măsuri se explică ca un consecvent nou la perioada a doua, care repetă măsura 6 și intră cu (8 = 1) în perioada IV. Aceasta aduce după (6) un sfîrșit de patru măsuri (5 a — 8) și cadențează apropiindu-se de departe în tonalitatea principală *la bemol minor* într-un fel forțat, ce amintește Adagio din *Sonata Patetică*. Marea asemănare în ceea ce privește efectul ambelor pasaje rezidă în tensiunea uriașă a melodiei. Dar pe cînd aceasta în opus 13 aduce o trecere forțată din adîncul întunecat al tonalităților cu bemoli *(la bemol minor)* în tonalitățile luminoase cu diezi, în *opus 26* păstrează puternic tonalitatea în *la bemol minor* și este numai o singură cadență tonală puternic închegată, care culminează în tensiunea potențată a subdominantei.

În schimb în *opus 26*, perioadele premergătoare (I—II) prezintă treceri enarmonice asemănătoare „din *la bemol minor* spre *si major*, *si minor*, *re major* iar perioada IV consolidează tonalitatea principală recîștigată prin perioada a III-a". (Opus cit., pag 182—183).

Trebuie să atragem atenția cititorului că, în schemele noastre analitice, interpretăm raportul de cvinte neținînd seama de caracterul major sau minor al acordului, deoarece organizarea cadenței T-SD-D-T urmează atît în major cît și în minor același proces. După părerea mea este absurd să se afirme că între la minor și la major există o distanță de trei cvinte, cum se obișnuiește în genere. În dezvoltarea istorică a sistemului nostru muzical, relativa minoră cade sub stăpînirea omonimei majore, care îi împrumută dominanta (armonic) și chiar subdominanta (melodic). La rîndul său majorul va împrumuta subdominanta minoră (armonic) și chiar dominanta minoră (melodic).

Enarmonia angajează una din operațiile funcționale cele mai subtile ale gîndirii muzicale. Este natural ca îndelungată vreme să se fi tatonat în această privință, să se fi făcut confuzii și să nu se fi abordat problema decît prin instinct. Cauza acestor tatonări se datorează în primul rînd temperării sistemului sonor și impreciziei graficii muzicale în funcție de această temperare, care face să se confunde sunete și complexe de sunete din punct de vedere al pozițiilor în sistem. Aceluiași fapt se datorește o anumită cotitură exclusiv acustică, matematică, speculativă ce caracterizează tendințele unei pseudocreații contemporane.

Nu este în intenția noastră atît angajarea unei polemici în acest sens, cît atragerea atenției asupra necesității de a orienta gîndirea teoretică nu spre acustică ci spre realitatea muzicală, care angajează, în primul rînd, psihologia individuală și colectivă umană.

Din adîncul inconștientului psihologic străbate la suprafață faptul muzical ce-și găsește întruchipare în sunet printr-o expresie emoțională expansivă sau depresivă de o mare intensitate. A fost un lung drum de zadarnice investigații, pe care, din păcate, se merge și acum, de a căuta legile gîndirii muzicale ca fiind date de-a gata în structura fenomenului acustic, al cărui rol rămîne limitat la acela de material, pe care desigur este necesar să-l cunoaștem prin intermediul limbajului matematic, dar care rămîne mereu exterior față de acea lume abisală din lăuntrul nostru care generează, ca entitate psihologică, faptul muzical. În aceste condiții muzica folosește un limbaj a cărui logică urmează să o deducem din realități specifice. O astfel de realitate o reprezintă funcțiunea, a cărei negare din partea teoreticienilor muzicii bazată pe acustică, aduce cu sine chiar negarea muzicii însăși ca expresie a gîndirii muzicale, funcțiune ce înseamnă o învestire psihologică, o dinamizare, o încărcare asupra sunetului brut, el însuși fără expresie umană, ca simplu fenomen obiectiv. Dimpotrivă, același sunet poate ca vehiculator al variatelor funcțiuni psihologice deveni mereu altul în relațiile sale de ansamblu. Și acest fapt învederează în modul cel mai evident enarmonia, nu acustică, nu grafică, ci psihologică.

Nu este întîmplător faptul că epoca romantică, ale cărei armonii Ernst Kurth *(Romantische Harmonik und ihre Kriese in Wagner's Tristan)* le caracterizează drept reflexe din inconștient, s-a folosit pînă la extrem de operația funcțională enarmonică.

Din lecturile mele muzicologice reținaici ca fiind instructivă o polemică ce se înscrie în tema noastră, dintre doi oameni de știință germani și anume Eugen Schmitz (1882—1959) și Alfred Lorenz (1868—1939), cu privire la tonalitatea ce asigură unitatea funcțională în *Tristan și Isolda* de Wagner. Această polemică apărută în „*Zeitschrift für Musik*", (întemeiată de Robert Schumann în 1834) Nr. 2, 1939, mi se pare extrem de interesantă pentru problema ce urmează să o dezleg aici, întrucît implică argumente contradictorii. Problema supusă polemicii se referă la ideile cuprinse în lucrările lui Alfred Lorenz asupra morfologiei wagneriene apărute sub titlul *Geheimniss der Form bei Richard Wagner* între 1924—1933 și anume : *Der Ring der Nibelungen* (1924) ; *Tristan und Isolde* (1926) ; *Die Meistersinger* (1930) ; *Parsifal*

(1933), lucrări considerate cruciale în istoria teoriei muzicii. Lorenz susține că tonalitatea în *Tristan*, deși rămîne latentă, se desfășoară pe trei planuri mari și anume preludiul în *la minor*, iar finalul (moartea Isoldei) în *si major*. Față de acești doi poli (SD. și D). tonalitatea de bază trebuie înțeleasă ca fiind *mi major*, deși apare numai în mod episodic. Eugen Schmitz respinge această interpretare ; ea nu-l convinge și nu-l mulțumește. El admite însă că Wagner respectă aproape consecvent principiul unității tonale în dramele sale exact ca într-o simfonie, cu excepția operelor *Liebes verbot* și *Rienzi*, aflate încă în afara stilului propriu-zis wagnerian. Astfel *Die Feen* este în *mi major*, *Lohengrin* în *la major*, *Der fliegende Holländer* în *re minor*, *Der Ring der Nibelungen* în *re bemol major*, *Die Meistersinger* în *do major*, *Parsifal* în *la bemol major*. Mai complicată din acest punct de vedere se prezintă *Tannhäuser*, care începe în *mi* si se termină în *mi bemol*. Conform sensului dramatic al lucrării această cădere constituie o învăluire depresivă, dar poate fi și expresivă. Faptul este consemnat pentru prima oară de un muzicolog suedez și anume Tobias Norlind (1879—1947) într-un studiu asupra lui *Lohengrin* apărut în 1922. Și *Tristan*, după părerea lui Schmitz, face excepție de la principiul unității tonale, respectat sever, de altfel, în dramaturgia muzicală a lui Richard Wagner. Discensiunea dramatică ce se desfășoară înlăuntrul unui contrast împins la extrem, al afirmării si negării vietii, justifică, după părerea lui Schmitz, discensiunea pe plan tonal. Iubirea pozitivă afirmînd viața, corespunde tonalității *la major*, care se învăluie în *la bemol major*, acolo unde apare trecerea înspre negarea ei, la care se adaugă semnificatia unei serii de ramificații față de baza bitonală a dramei : *la minor* si *fa diez minor*, simboluri ale tragismului în linii ce afirmă viața, *la bemol minor* drept simbol al laturii depresive cuprinse în negarea vietii. în timp ce transfigurarea supremă Schmitz o atribuie lui *do bemol major* drept potențare față de *la bemol major*. El combate ideea de a pune cele două tonalități în relații de sextă napolitană și vrea să vadă aici mai degrabă o juxtapunere simbolică a două tonalități disparate, una simbolizînd ziua *(la)* iar cealaltă noaptea *(la bemol)*, cu tot complexul de imagini dramatice a căror temă este iubirea. Romantismul a stimulat alăturarea celor mai disparate stări sufletesti, trecînd pe neașteptate de la o stare la alta. Efectul lor s-a manifestat în încatenările de acorduri foarte depărtate unul de altul, cît mai contrastante și mai disonante în complexitatea lor. De aceea analiza armoniei romantice ridică dificultăți de interpretare logică, tocmai prin apariția unor momente irationale, determinate de adîncurile psihologice. Astfel de momente au jucat un rol preponderent în geneza lui Tristan și se manifestă în eterografia armonică. Pe baza aceasta sîntem înclinați să dăm credit afirmațiilor lui Schmitz, că de fapt sfîrșitul lui *Tristan* se desfășoară în *do bemol* și nu în *si major*, mai ales că Wagner evita în principiu să scrie în partiturile sale armuri cu mai mult de șase diezi sau șase bemoli, aceasta din considerente practice de citire. Procesul armonic al morții Isoldei se desfășoară în felul următor : *la bemol*, — *re bemol*, — *fa bemol* — *la bemol* — *do bemol*. Aceeași idee a unui

Scanned with OKEN Scanner

proces armonic parabolic îl descoperă Schmitz în actul al doilea al operei, ceea ce reprezintă o reală contribuție la determinarea coordonatelor unei logici armonice.

Replica pe care o dă, în același număr al revistei, Alfred Lorenz este și ea interesantă, întrucît ne permite să scoatem de aici anumite principii de orientare în analiza armonică. Împotriva interpretării lui Schmitz, Lorenz aduce argumentul auzului absolut. El se întreabă în această privință : ce efect are asupra auzului și a sentimentului auditorului o alternanță enarmonică ? Este clar încă din timpul clasicismului că auzul relativ, adică auzul care concepe tonalitățile numai după relațiile lor de dominantă și subdominantă ce există între ele, este treptat învins de către auzul absolut, care recunoaște tonalitățile după înălțimea lor reală (temperată). Dacă nu ar fi așa, spune el, nu am putea ajunge la o împărtășire satisfăcătoare, chiar numai în unele părți, a lucrărilor lui Mozart și Beethoven. Astfel de exemplu în prima parte din *Sonata Waldstein* de Beethoven, dezvoltarea se desfășoară pornind din *Do* prin *Fa— Si bemol — Mi bemol — mi bemol — Sol bemol — Do bemol — La dublu bemol* pînă în *Re dublu bemol*, care confirmat de mai multe ori se menține pînă la sfîrșitul părții. De asemenea dezvoltarea din *Appassionata* lui Beethoven nu se termină în *fa-minor* ci în *sol dublu bemol minor*. Dacă am auzi numai relativ, nu am fi în stare să ajungem niciodată la un sfîrșit satisfăcător, atît în aceasta cît și într-un nelimitat număr de alte lucrări. După un oarecare timp, conchide el, auzul absolut mijlocește amintirea acelui început și ne face să uităm drumul ce ar trebui să restabilească relațiile tonale. Dacă faptul acesta este adevărat, rămîne nehotărît. Fanatici ai audierii pure ar putea pretinde desigur, că modulația trebuie să apară într-adevăr în sens opus, înainte de a ne simți din nou în tonalitatea de bază. Lorenz se referă mai departe la dezvoltarea istorică, care după părerea sa, hotărăște altfel lucrurile. Practician vechi, îndelungați ani șef de orchestră, înainte de a se dedica total studiilor teoretice, el înclină să audă în mod absolut și să-și susțină punctul de vedere adoptat în lucrarea citată. Dar poziția sa rămîne echivocă, nereușind să răstoarne argumentele adversarului și lăsînd loc în mod vădit, controversei. De altfel el însuși a lăsat în analiza ce a făcut-o asupra lucrării lui Wagner să se întrevadă acest echivoc. În orice caz e interesantă manifestarea credinței că lucrurile stau așa și nu altfel, deși ar putea fi altfel. Pe noi ne interesează însă aici nu atît problema unității tonale în *Tristan*, cît diferitele moduri de a privi problema armoniei ca operație funcțională. Din acest punct de vedere să reținem cele două criterii subliniate de Lorenz și anume cel al auzului relativ și cel al auzului absolut, de care ne vom folosi în studiul nostru.

În Franța problema enarmoniei a fost dezbătută mai ales în cadrul propice de la „Schola cantorum". Într-un fel ideea sistemului muzical în această conjunctură se referă la vechea școală a lui Pitagora. În consecință, elementul fundamental pe care se întemeiază întreg sistemul muzical este cvinta, fiind considerat interval ireductibil în măsura în care orice interval poate fi exprimat în cvinte, ceea ce e de o

Scanned with OKEN Scanner

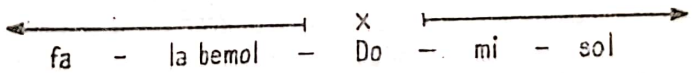
colosală importanță pentru înțelegerea justă a economiei modulațiilor. În cursul său de compoziție *(Cartea a II-a, partea I)* Vincent D'Indy discută problema distanței modulațiilor în cvinte. Se desprinde din această expunere o clară concepție asupra sensului și limitei modulației. După cum se știe, D'Indy este un adept al teoriei dualiste pe linia teoriilor armonice dezvoltate de Zarlino, Rameau, Tartini, Barbereau, Durante, Hauptmann, Helmholz, Öttingen, Riemann. Această teorie dualistă se sprijină pe ideea unei legități naturale a majorului și minorului drept sensuri opuse sau inverse ale tonalității, idee pe care adepții ei s-au străduit s-o demonstreze cu ajutorul acusticii matematice. În afară de Riemann, care apare promotorul cel mai consecvent al acestei teorii, având ca adepți mai noi pe Siegfried Karg Ellert și Fritz Reuter *(Praktische Harmonik des zwanzigsten Jahrhunderts,* (1952) iar la noi pe Dimitrie Cuclin și elevii săi. În lumina acestei teorii modulația, așa cum o concepe Vincent D'Indy, prezintă unele aspecte deosebite, caracteristice, asupra cărora dorim să atragem atenția cititorului. Conform distanței în cvinte modulațiile au două sensuri precise față de un centru tonal — ascendent sau descendent. Nu trebuie confundată intensitatea unei modulații cu depărtarea ei. Independent de limita restrînsă — atrage atenția D'Indy — însă destul de variabilă a audiției sau mai corect a *audibilității* fenomenelor sonore, există, în ordinea sunetelor precum și în ordinea cvintelor, limite fixe, de unde fenomenele într-adevăr *muzicale* se reproduc în mod invariabil, ca și cum ar afecta aspectul unui *ciclu* sau al unei orbite închise (Opus cit. pag. 251). Desigur că D'Indy se referă aici la sistemul sonor temperat ca purtător de funcțiuni. Într-adevăr : construind un ciclu de 12 cvinte egale cu 7 octave care cuprind același spațiu, putem închide sau lăsa deschis ciclul. În cazul închiderii prin temperare, artificiu barbar de strîngere a fiecărei cvinte cu a douăsprezecea parte a comei pitagoreice, ceea ce ar echivala cu o schismă $\left(\frac{32768}{32805}\right)$ fenomenele sonore despre care vorbește D'Indy devin repetabile, în cazul păstrării în principiu a diferenței de înălțime pe care o reprezintă coma pitagoreică $\left(\left[\frac{2}{3}\right]^{12} : \left[\frac{1}{2}\right]^{7} = \right.$ $\left. = \frac{524288}{531441} = 0{,}986..\right)$, ni se deschide posibilitatea conceperii sistemului sonor și în consecință a celui funcțional cu care îl investim, în mod infinit, adică închipuindu-ni-l grafic nu ca un cerc închis ci ca o spirală. În consecință *si diez* și *do* nu reprezintă o simplă enarmonie grafică ci două entități psihologice diferite. Numai în funcție de această realitate putem întreprinde o analiză satisfăcătoare a unei compoziții muzicale.

De aceea înainte de a aborda tema studiului nostru, consider necesar a sublinia criteriile teoretice, în virtutea cărora mă voi strădui să efectuez analiza procesului armonic din *Malinconia,* atît de semnificativă pentru gîndirea muzicală formulată.

Oricît de temeinică și îndelung susținută ar fi teoria dualismului armonic, ea nu poate fi păstrată pentru ceea ce numim azi perioada

Scanned with OKEN Scanner

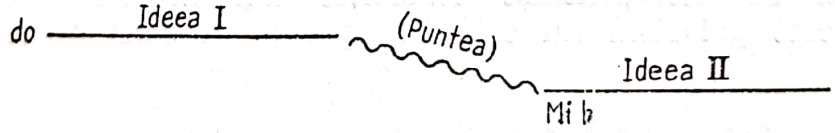
clasică a armoniei. În confruntare directă cu realitatea, deși mai puțin spectaculoasă, i se opune o teorie monistă a tonalității, care s-a impus din punct de vedere practic, empiric am putea spune, ca o consecință necesară a lichidării modurilor medievale. Armonia prin organizarea severă a relațiilor funcționale a redus varietatea modală la maximum posibil și anume la caracterul major și minor al acordurilor, de altfel singurele posibile ca entități consonante expresive. Mai mult chiar, odată cu instaurarea primatului armoniei asupra contrapunctului medieval, majorul a căpătat un rol primordial deoarece tonalitatea minoră fără o dominantă majoră apare de neconceput în marea perioadă de dezvoltare a muzicii apusene. Abia lărgirea ariei de dezvoltare a muzicii, datorită diversității modale pe care o aducea melosul diferitelor popoare noi intrate în sfera influențelor apusene, a adus cu sine din nou în actualitate problema modală, pe care unii teoreticieni, ca de pildă Edmond Costère (*Lois et styles des harmonies musicales*, 1954), caută să o rezolve exhaustiv pe calea unui raționalism matematic. Primejdia mare a unei astfel de metode rezidă în schematizarea sistemului muzical, din punct de vedere creator cu totul ineficientă. Artificiul în muzică rămîne tot atît de inoperant din punct de vedere al unei psihologii colective, sociale, ca și orice limbă construită în retorta savanților lingviști. De aceea o teorie dialectică a muzicii nu poate ignora implicația psihologică a faptului muzical. Aceasta o confirmă orientarea sintezei percepției senzoriale, evidentă în sistemele unor filozofi ca Leibnitz, Herder, Kant, tot mai mult înspre o sinteză psihologică, și chiar apariția unei gîndiri psihologice. Trecerea de la monofonie la polifonie a însemnat tocmai din acest punct de vedere, ca și istoric de altfel, un uriaș salt calitativ. Orientarea psihologică a teoriei muzicale a făcut posibilă desprinderea de vechea teorie acustică matematică, pe care se sprijinea cu atîta autoritate dualismul armonic. Și totuși el, dualismul armonic, a fost acela pe care s-a putut sprijini la rîndul său orientarea psihologică a teoriei muzicii. Dacă gîndirea lui Hugo Riemann reprezintă un moment crucial în dezvoltarea teoriei muzicii și rămîne mereu un punct de plecare pentru cei ce vor să se documenteze în acest domeniu, cercetările mai noi, datorate unor învățați cum sînt Karl Stumpf (1848—1936), Ernst Kurth (1886—1946), Hans Mersmann (1891) și alții, s-au întemeiat exclusiv pe date psihologice. În sensul teoriei psihologice problema polarității acordului major și minor este văzută ca un contrast tensional datorat energiei potențiale a terței. Acest polarism nu este interpretat în sens opus ca la Riemann :



ci direct pe același fundament *do-mi-sol*, *do-mi bemol-sol*, exact ceea ce a descoperit vechea practică a basului general. În loc de o deducție bazată pe armonicele imaginare inferioare ni se oferă o realitate empirică în care fundamentala și cvinta rămîn constante față de tensiunea expresivă sau depresivă a terței, care singură imprimă întregii con-

Scanned with OKEN Scanner

structii sonore caracterul major sau minor. În forma sa exterioară acordul major este dat de natură, dar în sens muzical străbătut de tensiunea sensibilă a terței mari și constituie ca atare o tendință de mișcare, ceea ce formează germenul oricărei disonanțe sau început de disonanță. Acordul minor este dimpotrivă o modificare exact opusă a modelului acordului natural prin intervenția unor efecte energetice, căci în timp ce îl confruntăm mereu în mod inconștient cu acordul major, apare în terța mică o tensiune cinetică orientată invers, al cărei efect rămîne de asemenea rudimentar, deoarece apare într-o consonanță acordică și este acoperită prin aceasta. Senzația energetică este la fel articulată ca și în major, tensiune cinetică în tonul terței (potențială în ceea ce privește acordul întreg), dar orientată în sens opus, depresiv. (Ernst Kurth : *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts.)* Această teorie, deși empirică, sîntem înclinați s-o considerăm mai aproape de adevăr. Din punct de vedere al tonalității, deosebirea dintre major și minor nu este esențială, ci accidentală, ceea ce de altfel se și cuprinde în sfera noțiunii de mod. Este posibilă deci, pe această nouă bază, o revizuire critică a principiilor modulației față de felul cum o expune Vincent D'Indy. Concepția despre tonalitate, așa cum a văzut-o Rameau, face abstracție de fenomenul imaginar al armonicelor inferioare. De aici rezultă că pînă la un punct construcțiile armonice au un sens direct, de la o bază dată. Valoarea expresivă majoră sau minoră se datorește exclusiv energiei potențiale, expansivă sau depresivă. Menținem drept criteriu infailibil principiul distanțelor în cvinte dintre tonalități, numai că între *do major* și *do minor* avem o relație de zero cvinte și nu de trei, cum se afirmă în teoria muzicii unde se confundă numărul diezilor sau bemolilor cu numărul cvintelor ca valori expresive, rămînînd la convingerea că schimbarea de mod nu este esențială ci accidentală. Căci dacă de pildă între *do minor* și *mi bemol major* ar exista un spațiu de zero cvinte, așa cum se preconizează în tratatul lui D'Indy, conflictul tematic din *Simfonia a cincea* de Beethoven ar fi imposibil, deoarece ideea întîi și a doua s-ar desfășura principial în același plan tonal nediferențiat. Acel *mi bemol major* ce poartă ideea a doua a simfoniei trebuie conceput ca fiind situat la o distanță de trei cvinte inferioare față de *do minor* astfel că o schemă grafică a expoziției capătă un sens parabolic :



Desigur că *do minorul* depresiv și *mi bemol majorul* expansiv imprimă o expresie caracteristică de umbră și lumină, de altfel foarte obișnuită în construcțiile sonatelor clasice. Potrivit acestora nu eliminăm din teoria dualismului armonic decît ficțiunea construirii acordului în sens invers, absurda idee a unor construcții suspendate de un generator dat. Prin aceasta se scoate în evidență exclusiv valoarea expresivă a cvin-

Scanned with OKEN Scanner

telor ca purtătoare de funcțiuni în diferite raporturi spațiale de lumină sau umbră, ceea ce ne apropie de formularea de către Dimitrie Cuclin a sistemului muzical ca o suprapunere exclusivă de cvinte și de actualizarea vechilor viziuni pitagoreice într-o lume modernă a tuturor posibilităților de exprimare.

Operînd în cadrul sistemului temperat, pe care îl avem la dispoziție, se pune acum întrebarea cum ne dăm seama dacă o modulație s-a efectuat de pildă în *fa diez* sau în *sol bemol*? În această privință rămîne hotărîtor drumul descendent sau ascendent al procesului armonic. Pe această bază Dimitrie Cuclin și-a putut da seama că ideea a doua din uvertura la *Maeștrii cîntăreți* de Richard Wagner este în realitate în *fa bemol major* și nu în *mi major*, ceea ce angajează un spațiu de minus opt cvinte în regiunea dominantelor inferioare. Același Dimitrie Cuclin constată că potrivit sensului dramatic al textului pe care Haydn și-a scris *Anotimpurile*, în ultima parte, iarna, se poate observa un proces funcțional depresiv care atinge tonalitatea celei de a douăzecișișaptea cvinte inferioare, ceea ce ar însemna *sol cvadruplu bemol* și față de care unitatea tonală se restabilește la *mi cvadruplu bemol*, deci la un minus de douăzecișipatru de cvinte. El însuși afirmă că a modulat în *Simfonia* sa *a treia* la o tonalitate superioară aflată la treizecișișase de cvinte. Considerăm economia cvintelor drept una din cuceririle cele mai de seamă ale teoriei muzicii, întrucît pe baza lor putem deosebi un proces funcțional construit clar, de unul întîmplător, haotic. De cele mai multe ori eterografia devine o necesitate de neînlăturat pentru executant, dar teoreticianul trebuie să vadă sensul expresiv al procesului armonic și să-l prezinte în adevărata lui lumină. Studiul nostru reprezintă o astfel de încercare.

* * *

Despre *Malinconia* din *Cvartetul în si bemol major, opus 18, nr. 6* de Beethoven, Vincent D'Indy se pronunță lapidar : I. Th(emă) modulînd din *Si bemol* la *D* lui *mi*. II. Frază modulînd din *mi* în *do*. III. Înlănțuire modulînd către dominanta lui *Si bemol*. Remarcă : prima manifestare a unei *intenții dramatice* în cvartete. (Op. cit. *Cartea a II-a, Partea a II-a*, pag. 231). Să trecem peste toate divagațiile poetice ce s-au putut face în comentariile acestei stranii construcții muzicale, divagații la care se dedau nu numai biografii dar chiar și cei cu pretenții de analiză a cvartetelor lui Beethoven ca de pildă J. Marliave (*Les Quatuors de Beethoven*, pag. 45—46) și să încercăm o analiză bazată pe logica procesului armonic. În genere, toți cei care au analizat această piesă au văzut aici o linie hiperbolică *Si bemol — Si mi — do — fa (D. si bemol)*, luînd drept bună enarmonia grafică din măsura 25. Semnificativă pentru această interpretare este și analiza lui Arnold Schönberg (*Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie*, pag. 168), care vrea să explice înlănțuirile mai neobișnuite prin conceptul armoniilor călătoare (*Wandernde Harmonie*), caracterizate tocmai prin atacarea abruptă a unor regiuni îndepărtate față de structura de bază a

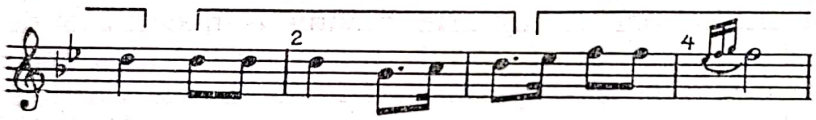
Scanned with OKEN Scanner

unei lucrări muzicale. Cu toate acestea, Schönberg nu reușește să se desprindă de imaginea grafică și să pătrundă sensul enarmonic al acesteia. Dacă nu acceptăm însă această enarmonie grafică, simplă eterografie, atunci la un moment dat în măsura 25 în loc de *la bemol minor* vom auzi *sol diez minor*, ceea ce face ca procesul armonic să se îndrepte spre dominanta lui *la diez major*, adică *mi diez*.

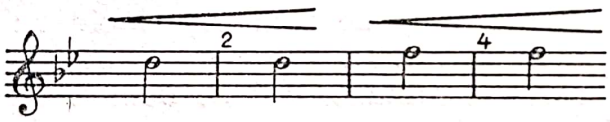
Îmi permit aici să expun o analiză diferită, care ne descoperă o evoluție parabolică a procesului armonic, fapt ce corespunde în mod desăvîrșit sensului dramatic depresiv cuprins în starea psihologică a *Malinconiei*. În consecință, punctele cardinale ale construcției vor fi în sens opus *Si bemol — Do bemol — fa bemol — do — Fa* (D.). Ne rămîne să demonstrăm aceasta prin analiza detaliată a procesului armonic ce se desprinde din această unică construcție beethoveniană.

Motivul inițial se introduce *ex abrupto* cu un ritm dactilic :

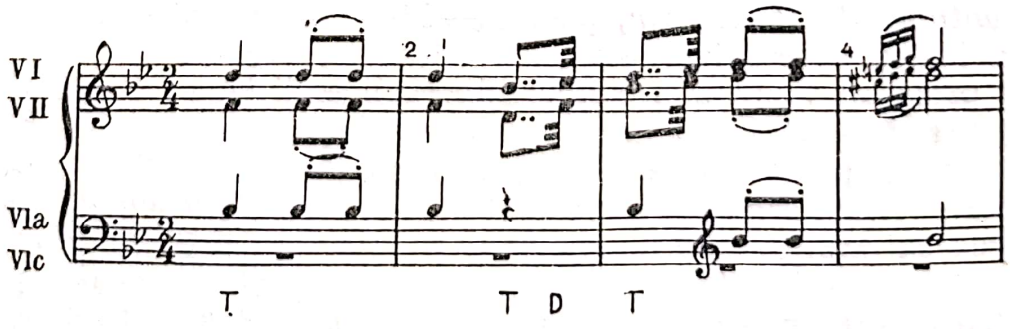
pe baza căruia se construiesc cel pentru blocuri simetrice ale primei perioade. Frazarea lui însă va trebui să o concepem în felul următor :



ca subdiviziune a unei valori supreme ; care se repetă într-o creștere melodică

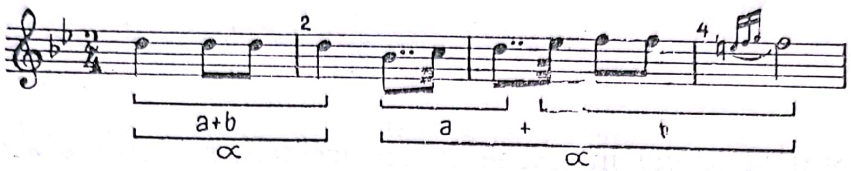


din această schemă se naște melica ascendentă a primului grup metric construit prin repetarea motivului dactilic.



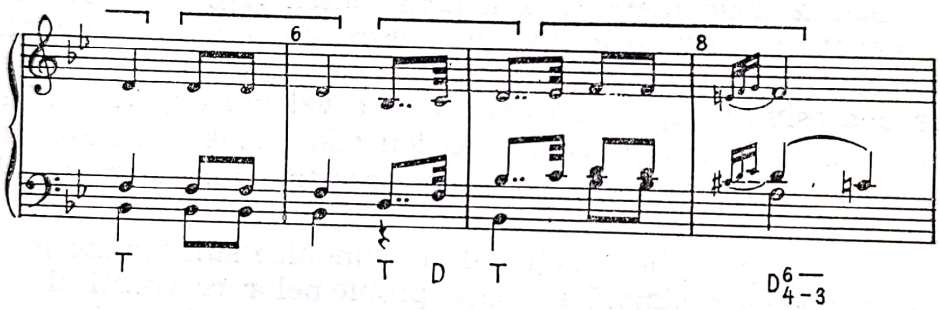
Scanned with OKEN Scanner

Armonizarea motivului, exceptînd momentul scurt anacruzic din măsura a II-a, care marchează forma dominantă prin efectul cvintei goale a cornului de vînătoare, se face exclusiv cu acorduri tonice. Frazarea motivului dactilic poate fi efectuată în conformitate cu teoria lui Riemann :



În armonizarea grupului efectuată în modul cel mai simplu posibil, cu acordurile tonicii ușoara alternanță a cvintei goale sugerează cu totul fugitiv prezența necesară a dominantei, ceea ce dinamizează fraza.

Al doilea grup repetă construcția cu o aducere în măsura a opta a acordului dominantei.

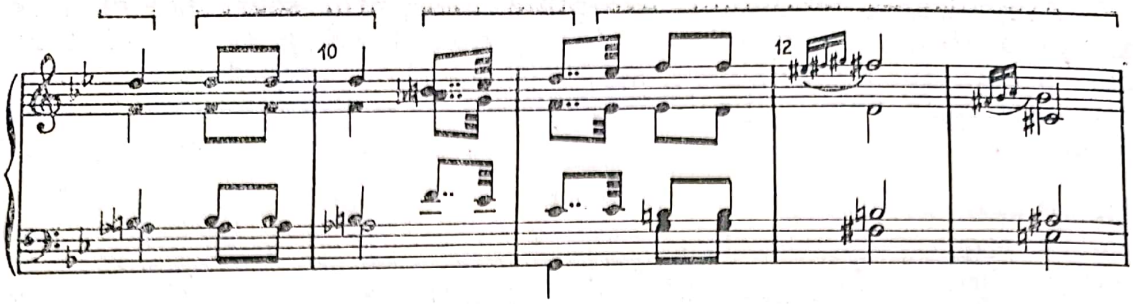


Din punct de vedere melodic grupul al doilea nu este decît ecoul la octava inferioară a primului grup, iar din punct de vedere armonic intervine pe timpul tare al grupului al doilea (măsura 8 respectiv), acorduri dominante în răsturnarea I-a, cu o întîrziere înaintea cvintei în forma $\binom{6\,-}{4\,-\,3}$. Prin aceasta procesul armonic suferă un dezechilibru care angajează o evadare modulatorie din cele mai curioase.

A treia reluare a grupului se face pe fundamentala *sol*, a treia dominantă, pe care evoluția motivului suferă o modificare a tensiunii sale (*re-si*, fără D ca și cum s-ar îndrepta spre *do minor*), dar aducînd surpriza transformării enarmonice a septimei mici în sextă mărită, ca să se îndrepte cu totul neașteptat spre acordul de dominantă a lui *Si* și anume pe *Fa diez* $\binom{6\,-\,2\,*)}{4}$.

*) Fără fundamentală.

Scanned with OKEN Scanner



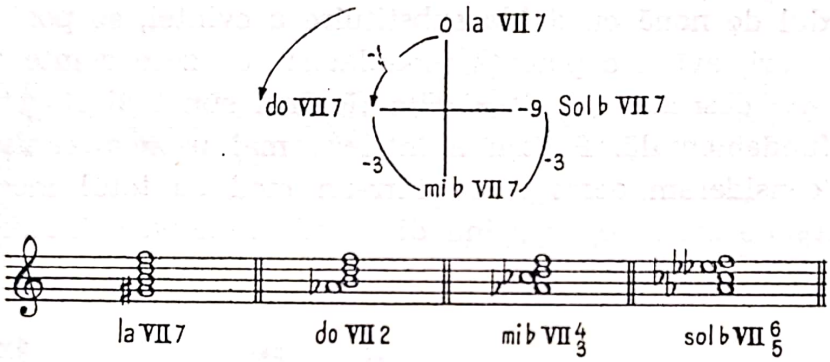
Sunetul *la bemol* intervine ca un accident sub forma acordului de nonă fără fundamentală în măsura a noua și ca apogiatură în măsura a 10-a, întărind mai mult caracterul de dominantă al structurii armonice. Înlănțuirea grupului al doilea cu grupul al treilea este diatonică, dacă atribuim acordului Fa $\binom{6\ -}{4\ 3}$ o funcțiune de subdominantă, în sensul *Fa D = do SD*. Atacarea neașteptată a lui *fa diez* în grupul al treilea se întîmplă prin interpretarea enarmonică a acordului *Sol-si-re-fa* în sensul *Sol-si-re-mi diez*, unde septima concepută în genere ca o creștere a structurii caracteristice marchează a treia dominantă față de *si bemol* sau a doua dominantă a dominantei. (D_D 2), ceea ce presupune în primul moment o inflexiune bruscă, după cum am amintit, spre *do minor* sau *major*. Prin transformarea enarmonică a lui *fa* în *mi diez* valoarea depresivă a septimei capătă însă o valoare expansivă. Tratatele de armonie clasică cunosc acest procedeu sub forma enarmonizării septimei mici în sextă mărită, fără să se preocupe mai atent de operația funcțională ce are loc în acest caz.

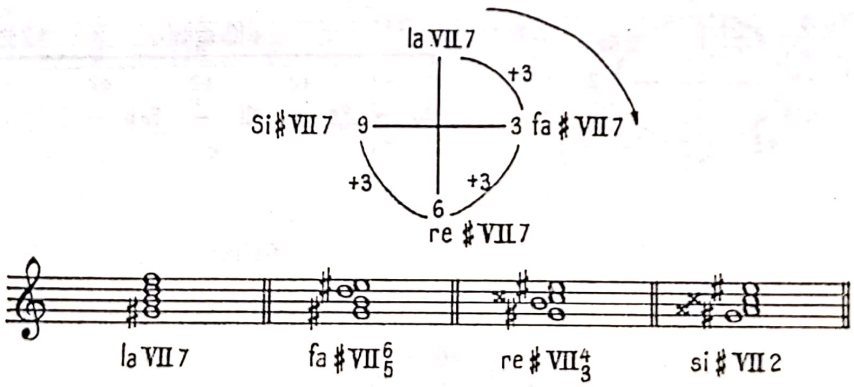
În general operațiile funcționale enarmonice sînt tratate în manualele de armonie ca o simplă anexă a problemelor ce constituie obiectul ca atare, fără să fie adîncite în incomensurabila lor dimensiune. În afara simplei transcrieri enarmonice, care nu aduce nimic nou față de modulația diatonică bazată pe polivalența funcțională a acordurilor, numai trei acorduri se bucură de o tratare specială din acest punct de vedere și anume : 1. acordul de septimă micșorată (construit din terțe mici) ; 2. acordul mărit (construit din terțe mari) și 3. acordul de nonă cu dubla alterație sau mai corect cu substituirea cvintei, construit din raporturi echivalente sonor cu secunde mari. Ceea ce tratatele de armonie neglijează în folosirea acestor acorduri este dublul lor sens : ascendent sau descendent. Fiecare din ele conține o potență modulatorie ce poate fi în dublu sens concepută. Astfel acordul de septimă micșorată, dispune de o potență modulatorie de nouă cvinte + (plus) sau — (minus) ; acordul mărit de o potență modulatorie de 8 cvinte + (plus) sau — (minus), iar acordul de nonă cu dubla substituire a cvintei de 14 cvinte + (plus) sau — (minus).

Se știe că acordul de septimă micșorată este construit numai în mod aparent pe sensibilă, din care cauză vechile tratate de armonie aveau întru totul dreptate atunci cînd îi atribuiau o altă fundamentală,

Scanned with OKEN Scanner

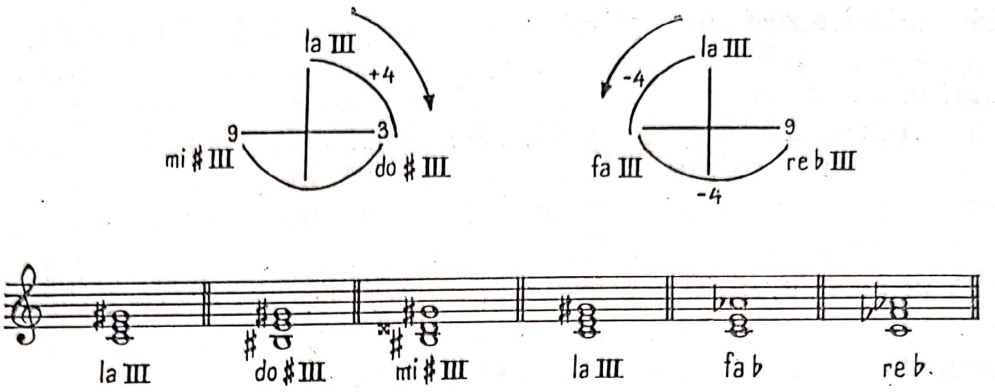
considerîndu-l acord de septimă sau de nonă fără fundamentală, ceea ce a contribuit în același timp la susținerea argumentului în considerarea acordurilor treptelor secundare drept formulări accidentale, ca substituiri ale funcțiunii lor principale. Elementul cel mai activ din structura dominantei este sensibila, care concentrează în jurul ei toate celelalte elemente, oricîte ar fi ele, ale acordului de dominantă. Răpindu-i fundamentala adevărată, sensibilitatea poate fi ușor transferată pe fiecare element al acordului de septimă micșorată, ceea ce aduce cu sine o răsturnare enarmonică a acordului din trei în trei cvinte ascendente sau descendente, ceea ce ilustrează următoarea schemă :



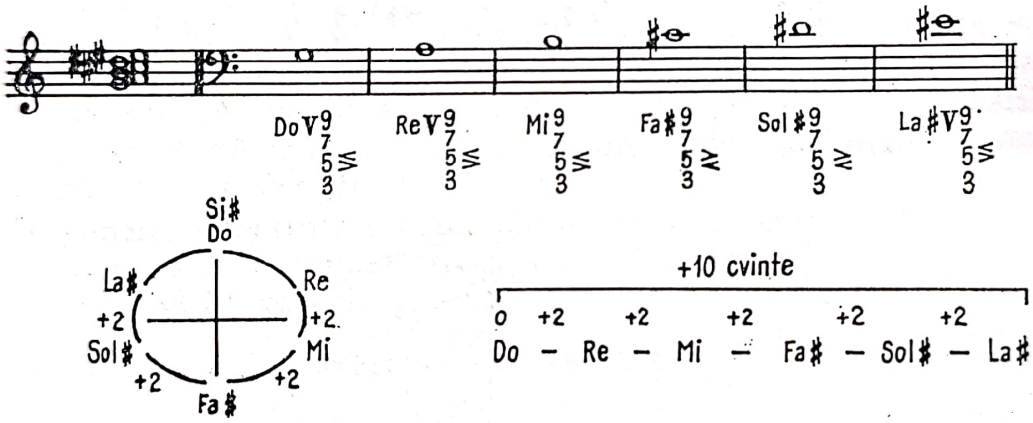


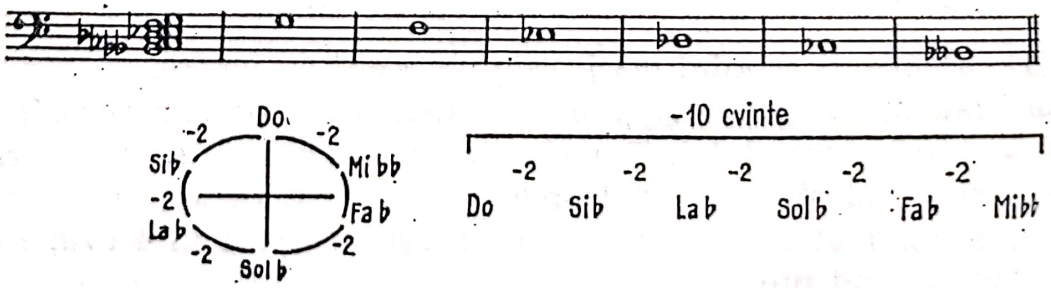
De asemenea acordul mărit este un acord cu funcția de dominantă, căruia i s-a subordonat o terță mare, astfel că sensibila a devenit extrema superioară a acordului. Transformarea enarmonică se face atribuind fiecărui sunet al structurii valoarea de sensibilă, ceea ce oferă o posibilitate de strămutare modulatorie de 8 cvinte, din 4 în 4 cvinte ascendente sau descendente.

Scanned with OKEN Scanner

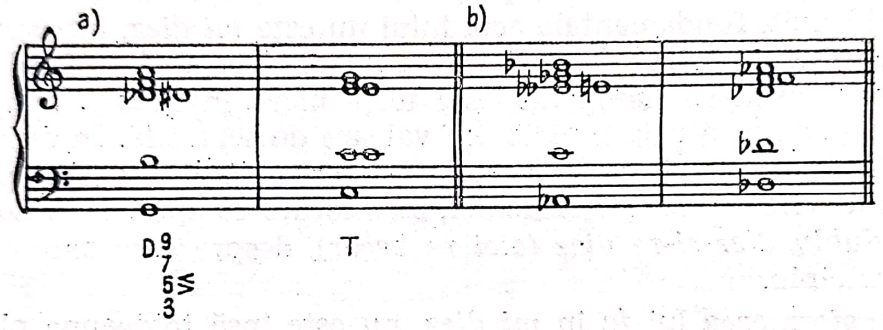


Acordul de nonă cu dubla substituire a cvintei, se poate transforma de șase ori, avînd o potență modulatorie de zece cvinte ascendente sau 10 cvinte descendente, dacă dăm fiecărui sunet al structurii o valoare de fundamentală. Pentru a înțelege mai ușor mecanismul enarmonic să considerăm acest acord într-un mod cu totul mecanic ca o suprapunere de secunde, mergînd din două în două cvinte ascendente.

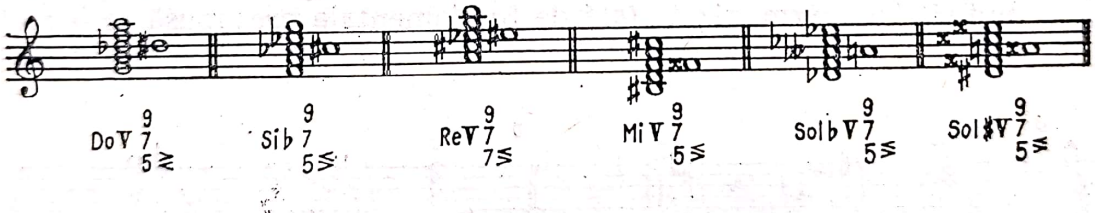




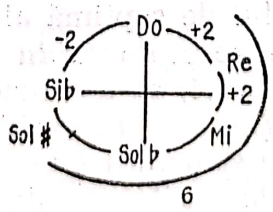
Desigur că ne este însă permis să interpretăm și în felul acesta, dar mergînd exclusiv odată în sens ascendent sau descendent, din punct de vedere funcțional înțelegem acest acord ca o structură complexă cu valori expansive și depresive în același timp, fapt de care trebuie să țină seama transformarea enarmonică și care angajează o operație funcțională mult mai complexă, potența modulatorie fiind în felul acesta extinsă în ambele sensuri la 14 cvinte, calculînd raportul dintre funcțiunile de fundamentală ce pot fi atribuite cvintei micșorate sau cvintei mărite al acordului inițial. În tratatul său de estetică, Dimitrie Cuclin se ocupă de acest acord. În ordinea și ierarhia acordurilor folosite pentru operațiile enarmonice, el este cel mai complex. Iată structura inițială și dezlegarea sa* :



putînd fi interpretat enarmonic în felul următor :



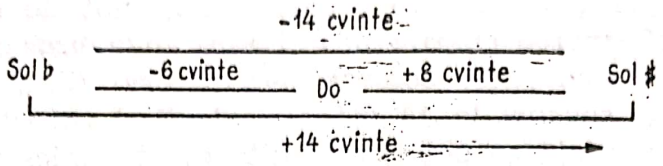
ceea ce ilustrează și schema :



* Există numai două acorduri de acel fel din punct de vedere sonor temperat.

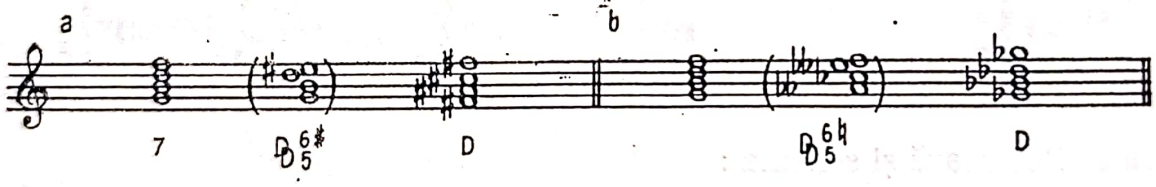
Scanned with OKEN Scanner

Astfel obținem între punctele extreme ale potenței *sol bemol* și *sol diez* o valoare expresivă de 14 cvinte ascendente sau descendente.



În cazul cînd transformăm septima mică în sextă mărită, avem posibilitatea să interpretăm acordul de septimă al dominantei ca un fragment al acordului cu dubla substituire a cvintei cu septimă mică și nonă mare sau mică, acord pe care nu-l întîlnim explicat în tratatele clasice. Deci, dacă transformăm pe *fa* în *mi diez*, așa cum se face aceasta în mod obișnuit, fundamentala acordului nu este *mi diez*, întrucît pe sensibilă nu se pot construi decît structuri incomplete a căror fundamentală din punct de vedere funcțional este terța mare inferioară față de sensibilă, sau sunetul căruia îi atribuim valoare de sensibilă. În cazul nostru acordul fragmentat *mi diez-sol-si-re* are fundamentala *do diez*, pe care o resimțim în virtutea logicii armoniei, iar acordul complet va fi *do diez-mi diez-sol dublu diez-si-re diez (aici re becar)*, despre care am vorbit mai sus, în principiu.

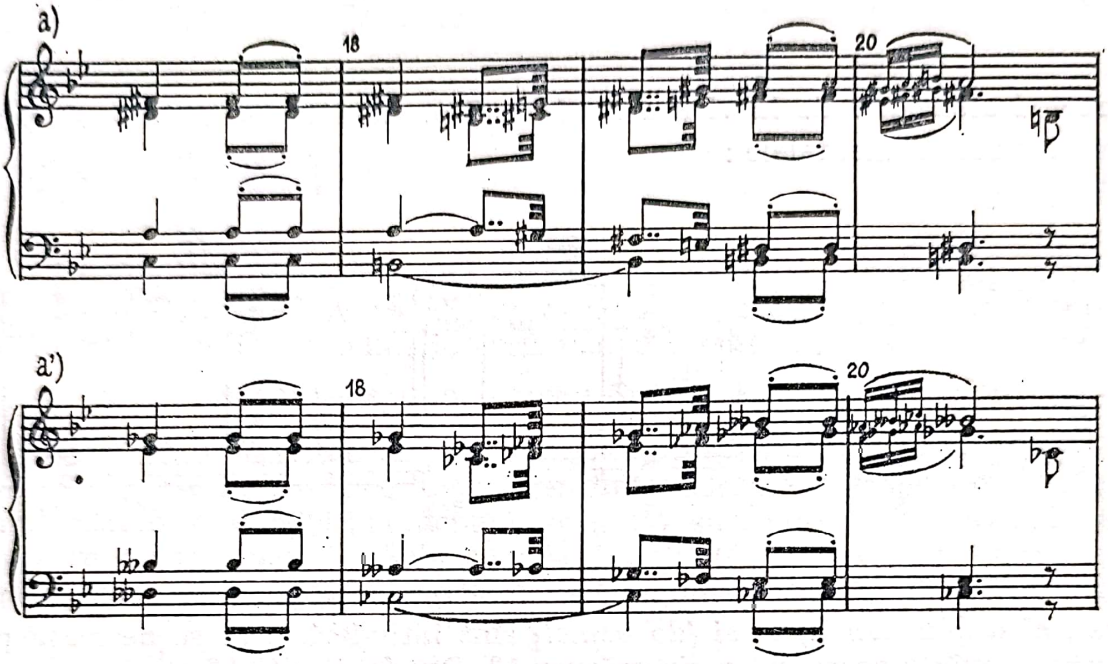
Transformarea lui *fa* în *mi diez* nu este însă totdeauna plauzibilă. *Fa* poate căpăta el însuși caracter de sensibilă. În timp ce tendința sa de rezolvare îl duce la șapte cvinte inferioare *sol — (sol bemol)* și nu la cinci cvinte superioare *(sol-fa diez)*, fără ca *fa* să se transforme în *mi diez*. În cazul acesta însă celelalte elemente componente ale acordului vor trebui să fie enarmonizate față de fundamentala presupusă *re bemol :*



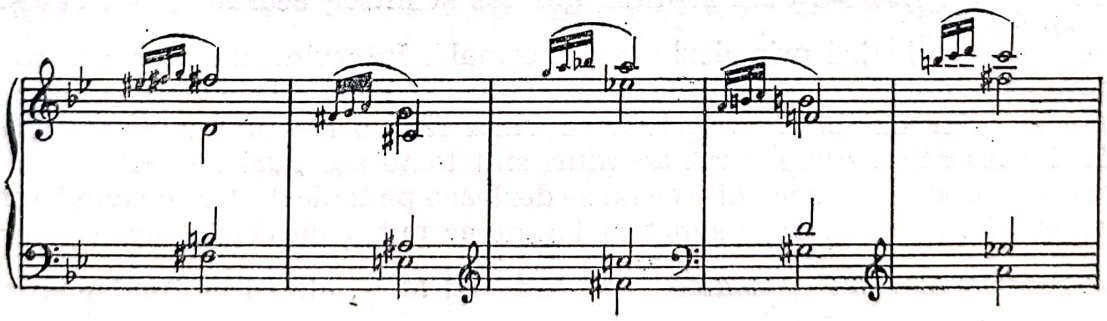
Enarmonizarea acordului de septimă al dominantei se poate angaja mai departe transformînd pe *re* în *do dublu diez* ca sensibilă a unei fundamentale *La diez* (sau *Si bemol)* ca dominantă a unei fundamentale *Re diez (Mi bemol)* sau *re diez (mi bemol)*. Problema aceasta a enarmonizării consecvente a acordurilor cu structură asimetrică a fost foarte puțin studiată. Adîncirea ei ar deschide fără îndoială noi căi de explorare a relațiilor armonice și în același timp noi căi de investigație în analiza creației unor compozitori ca Richard Wagner, Anton Bruckner, César Franck, Richard Strauss și alții.

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce ne interesează ne oprim la necesitatea de a interpreta acordul discutat mai sus în mod definitiv ca o enarmonizare cu bemoli care ne duce spre fundamentala *Sol bemol* ca D_D a lui *fa bemol*. Punctul terminal fiind *Do bemol* în a patra reluare a grupului inițial scris de Beethoven pentru nevoia unei mai ușoare citiri pe fundamentala *Si* :



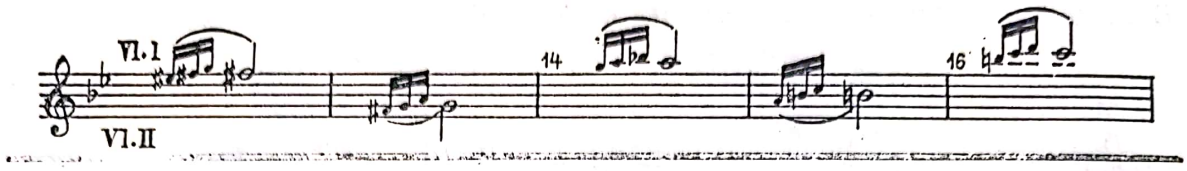
Între reluarea a treia și a patra a grupului metric inițial, Beethoven intercalează patru măsuri, angajîndu-se într-un proces armonic extrem de straniu, care pînă în prezent n-a fost elucidat după cîte știm. Iată aceste acorduri dintre fundamentalele *Fa diez* și *Si :*



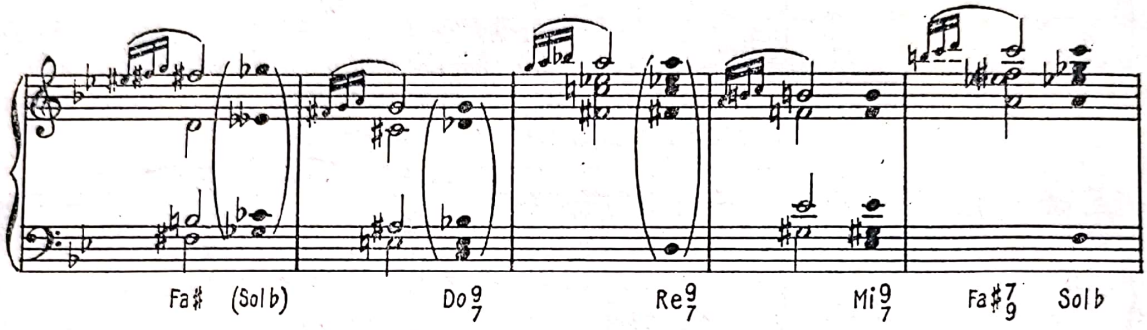
Se pare că intenția lui Beethoven a fost de a ridica cîteva coloane vibratorii, fără o înlănțuire directă. O primă dovadă în sprijinul acestei afirmații este contrastul dinamic și timbral dintre acord și acord : *(pianissimo)* — *(forte)* — *(piano)* — *(forte)*. Totuși construcția simetrică ne

Scanned with OKEN Scanner

sugerează o logică severă a succesiunii acestor acorduri și nu una întîmplătoare. În primul rînd o linie melodică se desprinde datorită accentuării ei printr-un grupet, *fa diez — sol — la — si — do :*



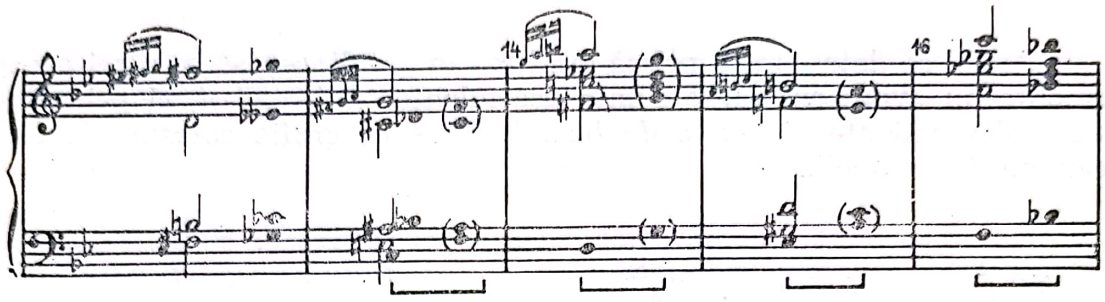
trecînd alternativ de la vioara I-a la a II-a. Aceasta ne permite să desprindem fundamentalele :



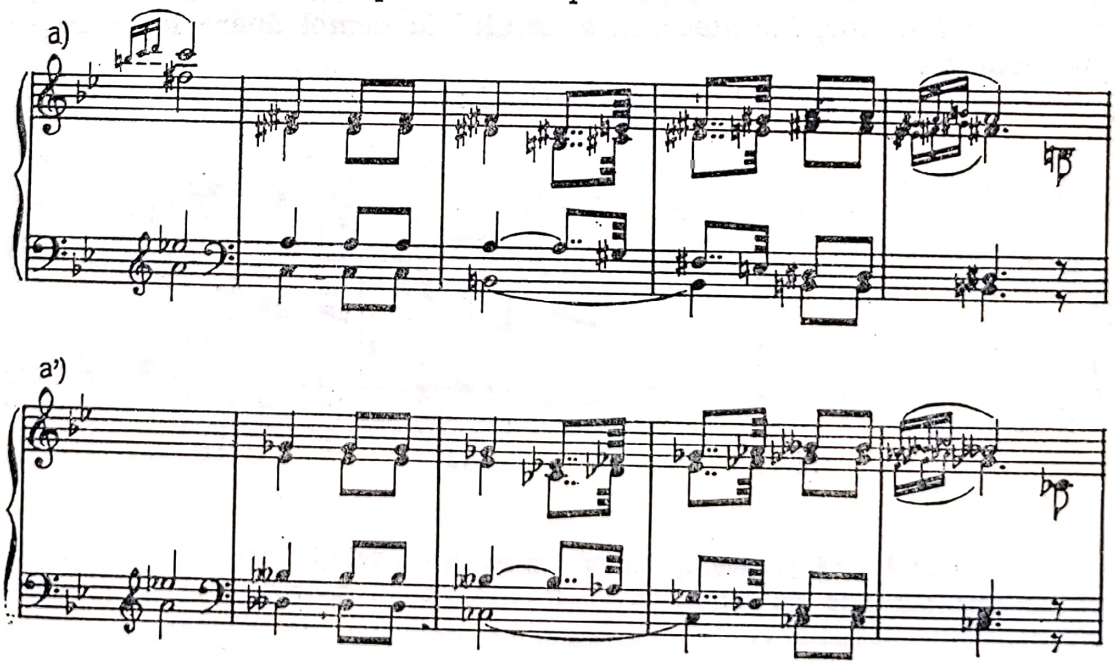
Măsurile 12 și 13 evoluează pe fundamentala *fa diez* în măsura 12 *re (mi dublu bemol)* și *si (do bemol)* sînt întîrzieri, care se dezleagă pe terța și cvinta acordurilor din măsura 13. Dar *fa diez (sol bemol)* mergînd spre *mi (fa bemol)* în bas, iar cel din sopran spre *sol (la dublu bemol)*, acordul pierde fundamentala și rămîne suspendat pe sensibila *la diez (si bemol)* deci un acord de nonă fără fundamentală, cu septima în bas $V\left(\begin{smallmatrix}6\sharp\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}\right)$ sau $VII\left(\begin{smallmatrix}6\sharp\\4\sharp\\3\end{smallmatrix}\right)$ În interpretarea noastră fundamentala acordului este *sol bemol* $\begin{smallmatrix}6\\4-2\end{smallmatrix}$. Dintr-o dată septima din bas și întreg acordul nu-și găsește o continuare logică prin dezlegarea normală. Intervine un accident irațional, care dărîmă încatenarea și apare ca și cum într-o vorbire închegată ar interveni brusc o serie de cuvinte fără o legătură imediată între ele, incoerente. Aceste patru acorduri sînt toate acorduri de septimă micșorată eșafodate pe sensibile ce nu se dezleagă pe tonicele lor, neavînd fundamentale. Singură doar simetria lor ne-ar putea da certitudinea valorii lor funcționale. *mi*^{7} , *fa diez*^{7} *sol diez*^{7} și *la*^{7} , ale căror fundamentale ar fi *Do*^{9} *Re*^{9} , *Mi*^{9} ,*Fa*^{9} , dar lipsa lor răpește acordurilor coerența funcțională, adeverind parcă celebra sentință a lui Ernst Kurth, cu care-și începe lucrarea sa *Die Romantische Harmonik und Ihre Kriese in Wagners Tristan : «Harmonien sind Reflexe aus dem Undebusten»*. Într-adevăr : nicăieri această subtilă observație nu se potrivește mai bine ca la această stranie înlănțuire de disparate structuri armonice. Țîșnite

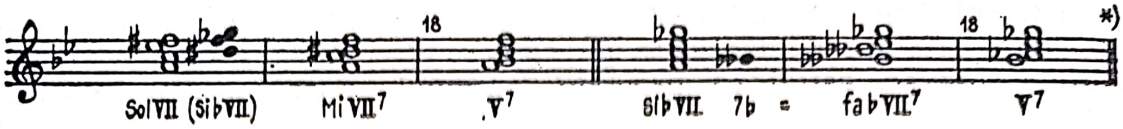
Scanned with OKEN Scanner

din adîncul inconștientului ele apar la suprafața sonoră într-o dureroasă crispare. Fundamentalele pe care ar trebui să se rezolve aceste acorduri lipsesc, astfel că procesul armonic apare mereu întrerupt, sacadat.

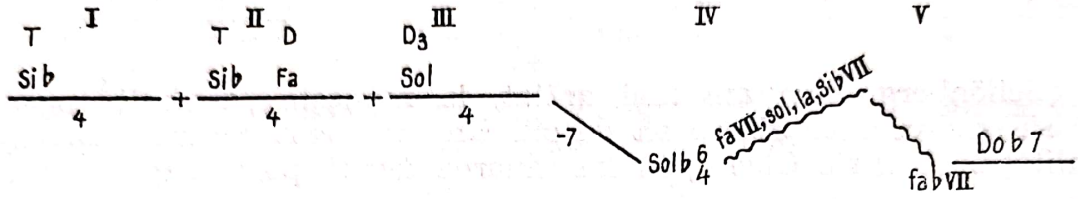


Schönberg, cum am mai arătat, le numește „armonii vagante", fără să încerce o explicare cît de cît. Un argument pentru suspendarea tonalității. Dimitrie Cuclin, în însemnarea făcută pe o partitură a mea, crede că succesiunea este următoarea : *Si* $\binom{6}{4}$, *Fa diez, Si* (?), *Mi, Si — Si bemol.* În cazul cînd acordul de septimă micșorată nu-și găsește dezlegarea într-una din cele patru sensibile posibile intrăm într-o zonă imponderabilă a relațiilor tonale, trăim o suspendare funcțională sau ceea ce numesc nemții „*Schwebende Tonalität*" (atonalitate), termen ce nu trebuie confundat cu „nontonalitate" sau „antonalitate". Acest moment de suspendare ce lasă loc insurgenței din adîncurile psihologice a unor reflexe irațională își are locul bine justificat în economia întregului proces armonic al „Malinconiei". El se situează între două fundamentale precise *Fa diez* D 2 *(Sol bemol)* cu valoarea de D_D și *Si* 7 *(Do bemol)* cu valoarea de D. Legătura dintre acordul măsurii 16 și cel din măsura 17 este cît se poate de simplă.



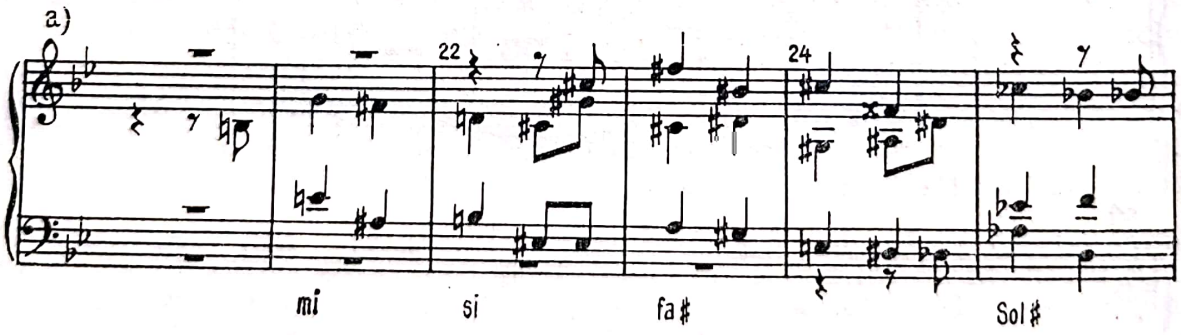


Astfel se detaşează o primă secţiune în „Malinconia" al cărei proces armonic nu evoluează cu 7 cvinte ascendente, *si bemol-si,* ci prin cinci cvinte descendente *si bemol-do bemol.* Ceea ce grafic corespunde unui segment de parabolă.



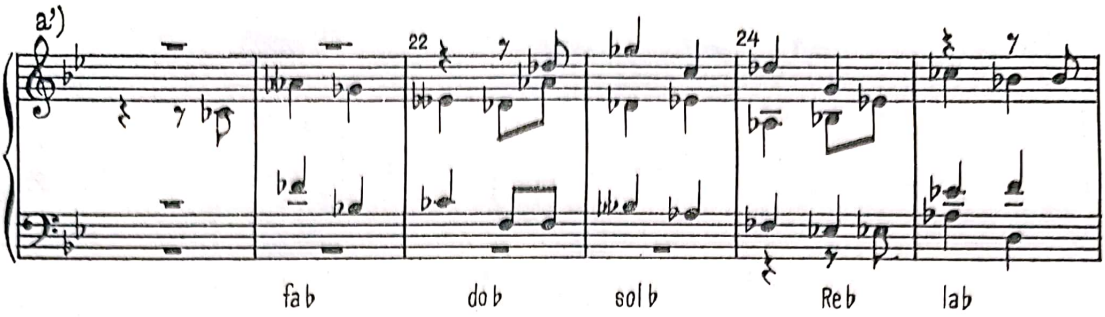
Necesitatea de a rezolva analiza în felul acesta se va invedera de abia de aici înainte. Dacă punctul de cadenţare al frazei ar fi *Si,* fără îndoială că tonalitatea de la care ar porni secţiunea episodică ar fi *mi minor.* Dar, în măsura 25 apare prin eterografie sunetul *la bemol,* pe care urechea nu-l sesizează decît ca *sol diez,* ceea ce deplasează întregul proces armonic pînă la sfîrşitul acestei părţi consecvente pe fundamentala *Mi diez,* ca dominantă a tonalităţii *La diez,* care apare în economia generală a lucrării ca o absurditate de neacceptat din punct de vedere logic. În cazul cînd concepem punctul terminal al frazei prime în sensul propus de noi, ca *do bemol 7,* partea episodică va începe cu punctul cel mai de jos al parabolei, situat faţă de *si bemol* la 8 cvinte inferioare, deci cu *fa bemol minor,* iar atacarea sunetului *la bemol* apare logic în procesul general.

Vom analiza paralel ambele versiuni :



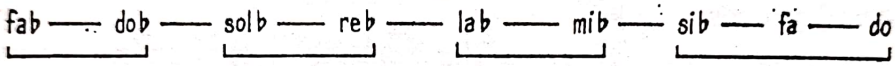
*) Bineînţeles că pentru a demonstra evidenta relaţie, exemplul păstrează în formele sale sunetele pe loc, ceea ce în cvartet nu se respectă din motive de expresie.

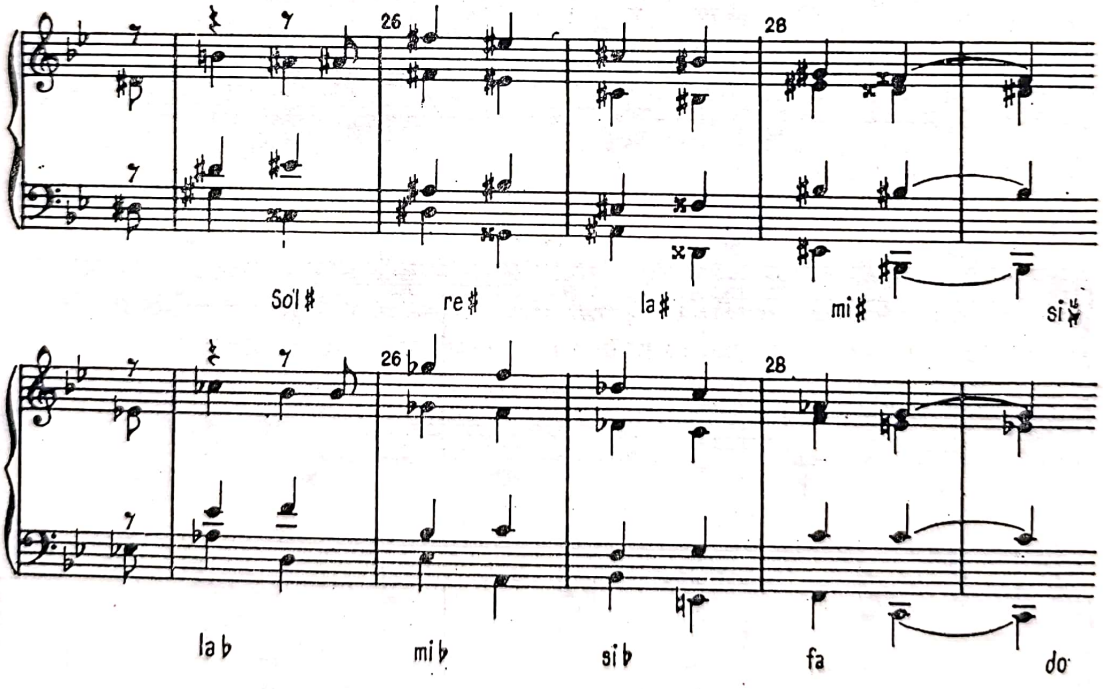
Scanned with OKEN Scanner



Mai departe versiunea noastră se conectează cu originalul scriiturii lui Beethoven iar versiunea primă o transpunem enarmonic în conformitate cu ceea ce se aude în realitate, pentru a demonstra problema analizei noastre.

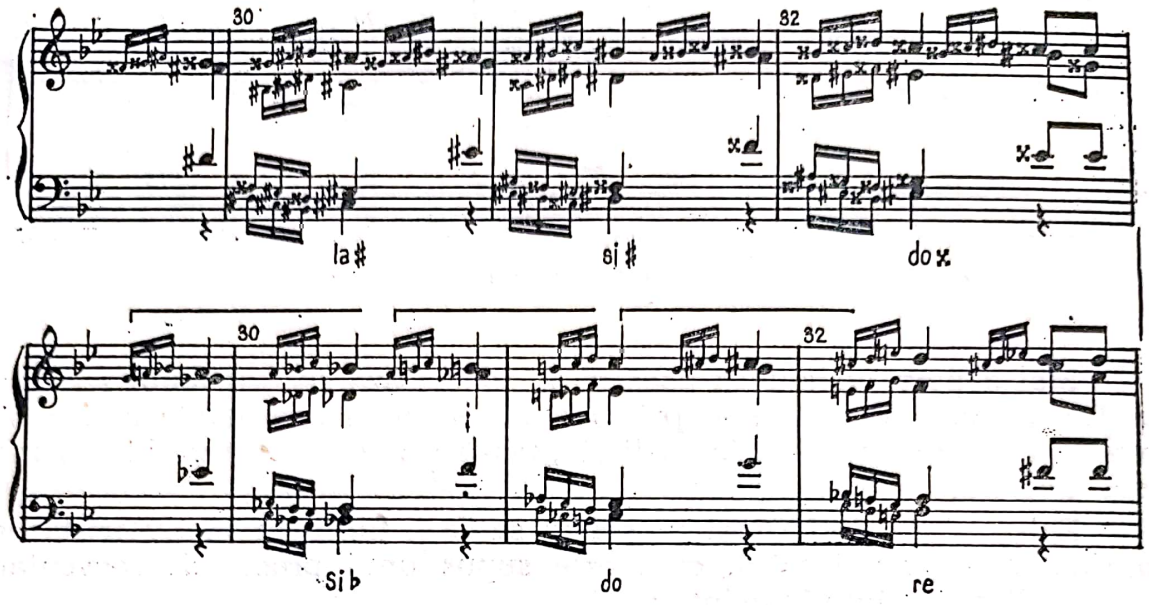
Episodul se desfășoară în prima sa fază dintr-un motiv tristanesc cuprins într-o sextă mică, care este supus unui proces de secvențare ascendentă din cvintă în cvintă :





In această evoluție de opt măsuri, ultimul acord, *do minor*, atinge în mod trecător tonalitatea *si bemol minor*, pentru a relua mișcarea de urcare mai sacadat, din două în două cvinte cu grupeturile din partea I

Scanned with OKEN Scanner



și pentru a relua motivul tristanesc pornind din *sol minor (sol, re, la, mi)* cu următorul proces :

Sol $V\frac{6}{5}$ Sol I

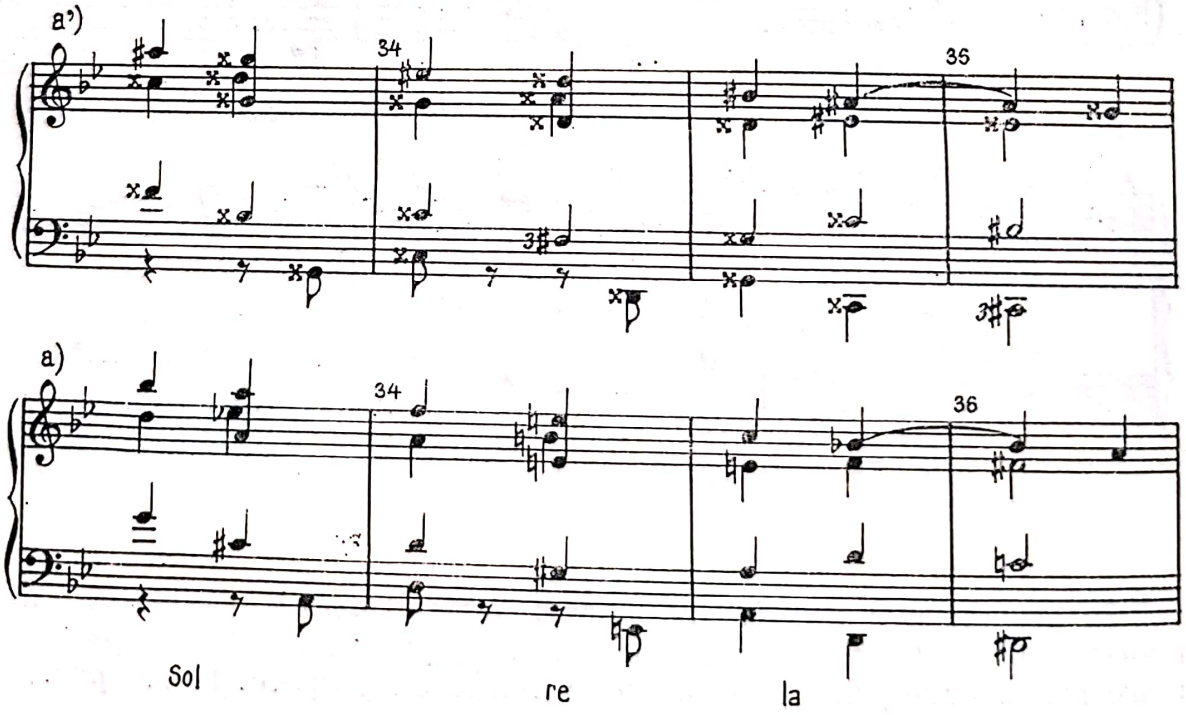
re

re IV V I

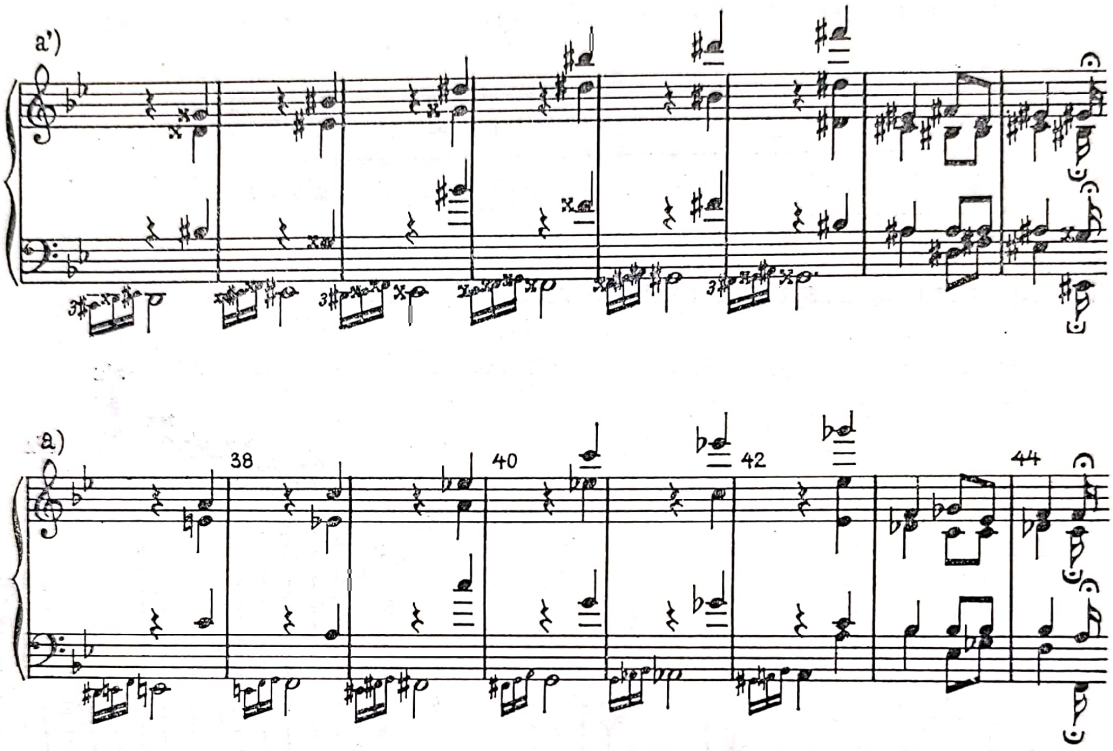
la

la IV – V – I IV6N (VII^7) V

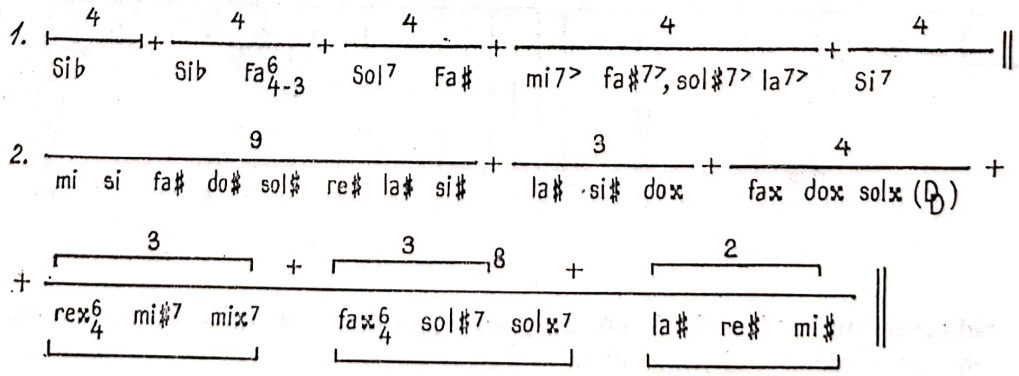
(D D)



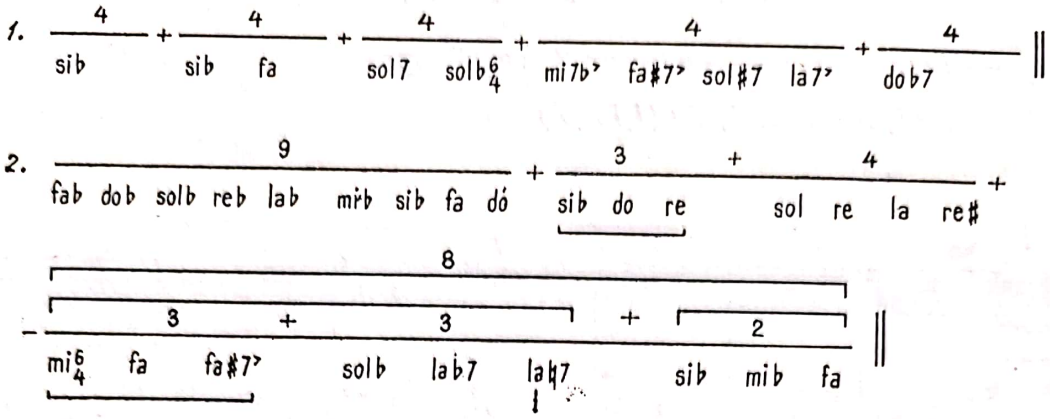
Ultimele opt măsuri repetă formula unei secvențe de trei măsuri cu o terță mică mai sus (minus trei cvinte). *mi* $\frac{6}{4}$ — *fa 7* — *fa diez 7* *sol* $\frac{6}{4}$ — *la bemol 7* — *la becar 7*, ca să oprească într-o semicadență pe *fa 7 (si bemol, mi bemol, Fa (I,IV,V)*.



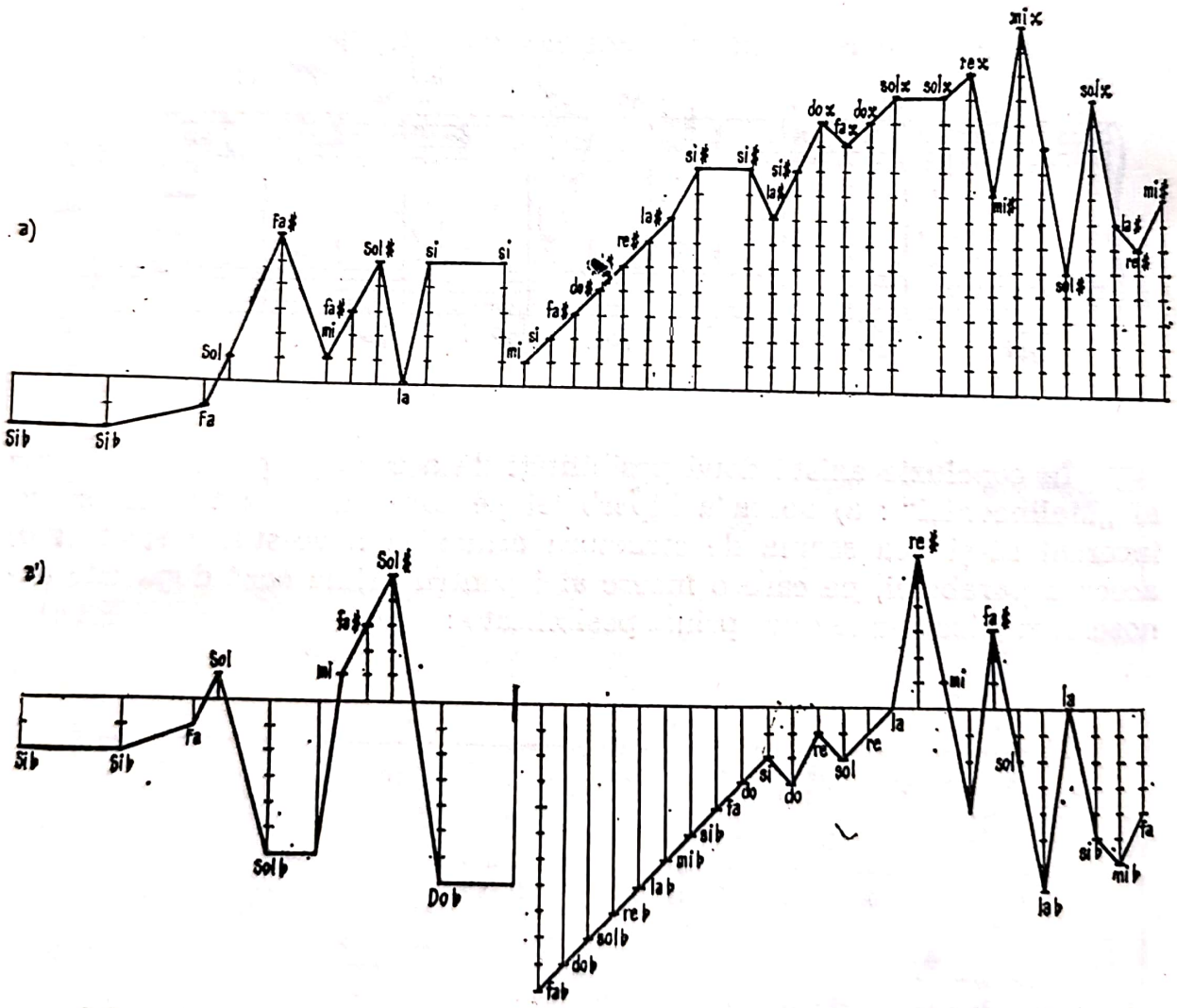
În concluzie există două posibilități de a concepe procesul armonic al „Malinconiei" : a) aceea a hiperbolei pe care au mers toți cei ce au încercat să-și dea seama de structura armonică a acestui cvartet și b) aceea a parabolei, pe care o încerc aici pentru prima oară după cîte cunosc. Am văzut unde duce prima posibilitate :



Şi iată unde duce a doua :



schemele grafice ilustrează ambele versiuni, analitice.



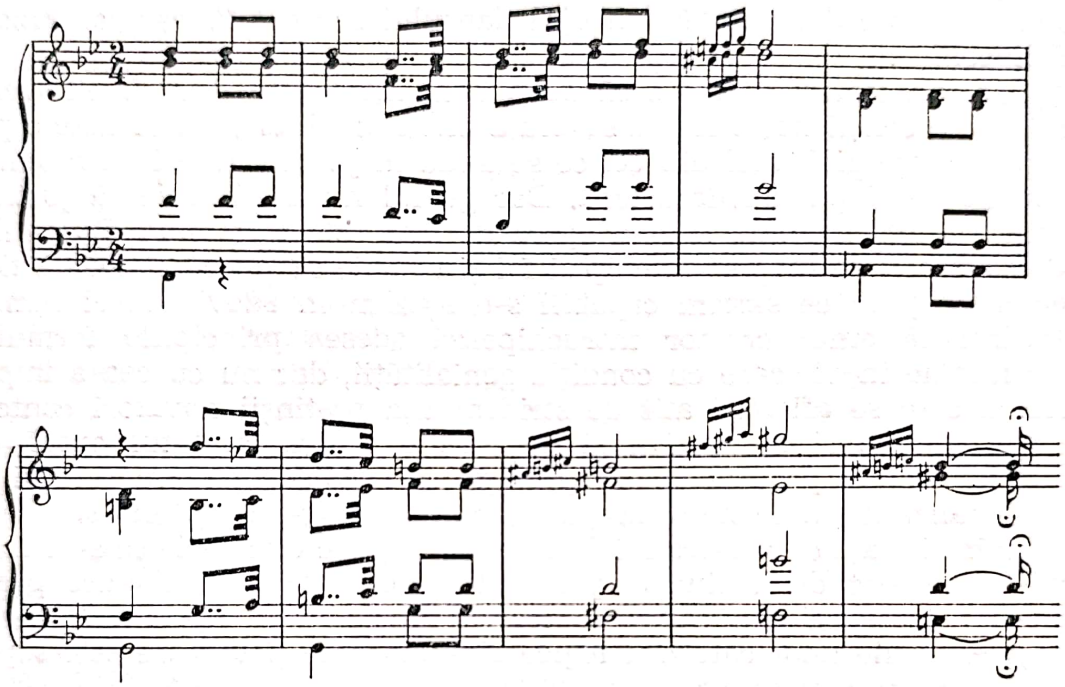
Schemele nu redau decît convenţional procesul armonic. O grafie exactă în acest sens interesează mai puţin aici.

Scanned with OKEN Scanner

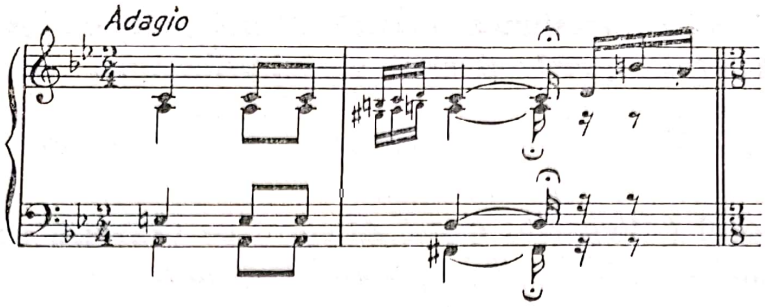
Este evident că versiunea noastră afirmă unitatea tonală și în același timp caracterul depresiv al conținutului psihologic.

* * *

În rondo-ul *(Allegretto quasi Allegro)* ce urmează acestei introduceri, motivul „Malinconiei" revine la m. 195 și 210.



Primele patru măsuri se păstrează în tonalitatea *si bemol*, reducînd intact primul grup metric, al doilea grup însă este amplificat la 6 măsuri, aducînd inflexiunea armonică a septimei mici pe care de data aceasta nu este cazul să o interpretăm în sens parabolic, fiind evidentă orientarea modulației spre dominanta lui La. *(Sol*^{7} *Fa diez* $\frac{6}{4}$ *Fa becar* $\frac{9}{4}$ *Mi*$_7$.) Grupetul de data aceasta apare pe *Si* și nu pe *Fa diez*, ceea ce denotă intenția compozitorului de a stărui pe aceasta ca pe o fundamentală, trecîndu-l la violă (f) și racordîndu-l cu grupetul la violina I, în calitate de cvintă a acordului *Mi*^{7} cu funcție de dominantă. Și aici înlănțuirea cromatică este stranie, neobișnuită. Fragmentul *Alegretto* ce urmează nu pune nici o problemă. El durează patru măsuri și după o pauză de o măsură revine din nou motivul *„Malinconiei"*, *Adagio (Sol* II — 7 — 6/5.)



ca să se avînte definitiv în vîrtejul dansului sacadat în care se rezolvă „Malinconia".

Acuma sîntem în stare să ne punem întrebarea dacă Beethoven a fost sau nu conștient de logica severă a desfășurării armonicii. Este o problemă pe care nici unul din cei ce se aflau în jurul său și i-au însemnat gîndurile nu-și puteau da seama. Dar geniul nu are nevoie să justifice acțiunea creatoare, atunci cînd opera de artă este terminată. Lumina ce cade asupra ei se revarsă în chip și fel și trebuie să treacă cîteodată timp îndelungat pînă ce sîntem capabili s-o așezăm în adevărata ei lumină. Adevărul că omul creator întruchipează adesea principiile formulate logic rămîne în picioare cu condiția genialității, dar nu cu cea a impostorii cu care se afișează atît de strident așa pretinșii novatori contemporani, anihilatori ai muzicii și pe care o critică cu totul opacă din punct de vedere profesional se grăbește să-i ridice în slava cerului.

Analiza de față este o încercare izvorîtă dintr-un profund sentiment de admirație față de muzica lui Beethoven, față de eforturile ce s-au făcut pînă în prezent de a elucida procesul armonic al unei singure pagini rămasă neînțeleasă din cauză că teoriei muzicii i-au lipsit îndelungată vreme criteriile unor categorii logice bine stabilite și de care este supremul timp să ne dăm seama.

Se invederează din toate acestea necesitatea de a studia muzica lui Beethoven din diferite unghiuri cu scopul unor sinteze mai rodnice decît cele de pînă acum. În dezvoltarea gîndirii muzicale se separă diferite aspecte esențiale hotărîtoare prin aceea că sînt generatoare în determinarea dimensiunilor spirituale ale muzicii. Creația lui Beethoven atinge o culme din cele mai importante în istoria culturii muzicale, de unde aceasta nu ar putea fi scoasă fără a periclita însăși gîndirea muzicală modernă, care în felul acesta ar rămîne fără fundamentul ei. În procesul creator Beethoven ocupă o poziție crucială prin faptul că geniul său înmănunchează în același timp vechiul și noul, tradiția și evoluția. De aceea ca nimeni altul el se sprijină pe experiența istorică de înaintea lui în care au strălucit genii ca Palestrina, Bach, Haendel, Haydn și Mozart, ca apoi din el să pornească ca dintr-un focar toate liniile de dezvoltare ale gîndirii muzicale moderne, înțelegînd prin această noțiune de „modern" să cuprindem secolul XIX și XX pînă la limita unde încep experiențele hazardate ale contemporaneității acustice. Deși dispunem de atîtea monografii asupra operei lui Beethoven, încă nu s-a stăruit deajuns asupra acelor aspecte esențiale ale operei sale cu scopul de a dezvălui procesul

Scanned with OKEN Scanner

intrinsec al gîndirii sale muzicale. Din acest punct de vedere lucrările de sinteză muzicologică preocupate să generalizeze asupra morfologiei și sintaxei acestei gîndiri încă nu s-au realizat pînă în veacul nostru. Istoria teoriei muzicii de Hugo Riemann, considerată încă drept o carte de căpătîi a muzicologilor, vorbește de o logică muzicală, drept rezultat al unei îndelungate frămîntări istorice a gîndirii muzicale. Această logică însă se referă numai la încercările teoretice propriu-zise, la ceea ce constituie formularea principiilor intrinsece disciplinelor muzicii, la Zarlino, Rameau, Oettingen și însuși Hugo Riemann, deci nu din practica creației, ci din reflectarea teoretică asupra ei sînt scoase elementele gnoseologice ale acestei logici. Ca atare teoria muzicii se separă de actul creației ca disciplină aparte, fie didactică, fie pur filozofică, ceea ce nu reprezintă decît un prim stadiu de făurire a instrumentului cunoașterii muzicologice unde încă nu s-a ajuns la o concordanță asupra unui organon al logicii muzicale și unde teoria muzicii își așteaptă un Aristotel. Departe de noi gîndul de a ignora analize ca acele ale lui Riemann, Schenker, D'Indy asupra operei lui Beethoven, dar ele rămîn încă pe un plan al punctelor de vedere personale, al verificărilor propriilor concepții asupra sistemului muzical. S-a spus și se spune pe de altă parte că ceea ce realizează Beethoven în diferite discipline ale compoziției muzicale ca armonia, contrapunctul sau forma, aparține timpului său în genere și prin urmare este suficient să studiem tratatele curente ale epocii ca să ne dăm seama de procesul intim al tehnicii sale. Un muzician de seamă, profesorul de compoziție al lui Eusebiu Mandicevschi, anume Gustav Nottebohm, a scos o lucrare cu privire la studiile lui Beethoven în domeniul compoziției muzicale publicate în „Beethoveniana", I, 1872. Ele sînt departe de a lămuri în întregime un proces de gîndire nu după aspectele sale exterioare, ci intrinsec. Cum arată o astfel de încercare de a surprinde aspectele armoniei lui Beethoven după anumite formule generale, aplicate ca niște rețete farmaceutice, ne demonstrează un autor modern cum e de pildă Charles Koechlin în al său *Traité d'harmonie* într-un capitol ce se preocupă de evoluția armoniei. Astfel de detectări de acorduri de septimă, de nonă, de modulații cromatice sau enarmonice, de pedale, de broderii etc., luate izolat nu spun nimic. E ca și cum ne-am strădui să elucidăm gîndirea unui poet sau filosof din detalii de cuvinte sau de fraze izolate fără să încercăm a cuprinde însuși gîndul exprimat prin aceste forme exterioare. Beethoven, ca nimeni altul, a avut conștiința clară a disciplinelor fundamentale ale muzicii și era totdeauna gata, cum spune Schindler, să discute astfel de probleme fiind preocupat adînc în acest sens. S-a vorbit mult de relațiile sale cu Haydn în această privință, Haydn care a fost profesorul său de compoziție și care, după cum se știe, trecea ușor cu vederea unele deficiențe de stil sever în temele elevului său, greșeli pe care a intervenit să le corecteze la un moment dat un om de treabă ca Johann Schenk, un compozitor fără prea mare strălucire. În pedagogie se

Scanned with OKEN Scanner

întîmplă adesea că profesorul, preocupat de expunerea principalelor sale idei cum este cazul la noi cu Dimitrie Cuclin, să neglijeze problema didactică imediată. Dar expunerea acelor idei și captarea lor de către elevi, are uneori o traiectorie nebănuită în evoluția elevului, dacă acesta se dovedește capabil să le rodească. Așa a fost cazul desigur, cu prezența lui Beethoven în fața lui Haydn. Cu surprindere descoperim azi la Haydn procedee de modulație dramatică pe care nici nu le-am bănui, dacă ne-am lăsa legănați de toată acea muzicografie ce nu obosește să ne vorbească de seninătatea și liniștea lui „Papa" Haydn. Discuțiile purtate de Haydn cu Beethoven, pe care nu le-a relatat nici un contemporan în strict sens, constituie o premisă din cele mai semnificative pentru ceea ce aveau să trezească ele în gîndirea sa muzicală. Poate mai apropiat decît alt profesor al său, și anume acel pedant Johann Georg Albrechtsberger care se lăuda că orice inspirație îi vine de-a dreptul sub forma contrapunctului dublu a fost prietenul său Anton Reicha cu care a învățat împreună la acel extraordinar profesor din Bonn care a fost Christian Gottlob Neefe, un elev al lui Adam Hiller. Ceh prin origine, german prin educație și francez prin adopțiune, Anton Reicha este unul din teoreticienii de seamă ai epocii sale fiind profesorul lui Hector Berlioz și al lui César Franck. Muzicologul german Ernst Bücken a publicat în *Zeitschrift für Musikwissenschaft* din noiembrie 1919 un studiu : *„Anton Reicha als Theoretiker"* în care se pot găsi unele îndemnuri de cercetare cu privire la problema noastră, deși și acest studiu, preocupat să dezvăluie unele aberații ale lui Reicha privind noul său sistem de fugă, sistem pe care însuși Beethoven nu l-a acceptat, decît să adîncească aspectele teoretice ce se degajează din scrierile acestuia cu privire la structura dialectică a sonatei. Reținem din acest studiu, deși avem la îndemînă marele său tratat de compoziție publicat de Karl Czerny în formă bilingvă următorul citat, dintr-o primă lucrare de natură speculativă mai mult : *„Philosophisch praktische Anleitungen zur praktischen Beispielen"* rămasă în manuscris : „În prezent muzica începe să facă epocă în ceea ce privește legătura și tratarea tonalităților. Se fac inflexiuni care altă dată ar fi fost socotite cu totul nenaturale. Şi din moment ce muzica a descoperit faptul de a-și lărgi domeniul ei printr-o legătură artificială a acordurilor și tonalităților, se va ridica aici probabil pînă-ntr-acolo atît cît este în stare sentimentul nostru să sesizeze". *(Zeitschrift für Musikwissenschaft,* pag. 157). Epoca în care a apărut „Malinconia", această stranie izbucnire a tumultului lăuntric beethovenian, un preludiu al tragismului său personal, reflectă ideea exprimată de prietenul său Reicha. Este foarte probabil ca această idee să fie chiar a lui Beethoven, a cărui personalitate copleșea pe cea a lui Reicha din toate punctele de vedere. Cele șase cvartete înmănuncheate în *opus 18* și din care am desprins „Malinconia" pentru studiul nostru preced prima simfonie a lui Beethoven și deschid poarta spre marile sale realizări prin care se diferențiază și se caracterizează în

Scanned with OKEN Scanner

veac. Ceea ce formează una din sarcinile teoretice ale timpului nostru este dezvelirea în esență a procesului gîndirii beethoveniene, pe linia pe care ni-l dezvăluie atît de neașteptat „Malinconia". Complexul operației funcționale ce se desprinde de aici va trebui urmărit atît în opera lui Beethoven cît și a urmașilor săi, pînă în zilele noastre cu toate diversificările istorice și geografice. Nimic mai fără sens și mai absurd împotriva evoluției acestei logici și a gîndirii muzicale, statornicite de-a lungul veacurilor, cucerite pas cu pas prin strădaniile geniului uman, nu poate fi decît teoria artificială a nontonalității prin care s-a crezut la un moment dat că se poate preconiza o nouă revoluție în gîndirea muzicală și în același timp o crucială încercare de a dărîma moștenirea cea mai de preț a creației muzicale, logica gîndirii ei care asigură unitatea și diversitatea operei de artă muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

TRAIAN MÎRZA

Ritmul orchestic (de dans); un sistem distinct al ritmicii populare românești

Scanned with OKEN Scanner

* Studiul de față dezvoltă versiunea mai redusă a studiului nostru, *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românești*, publicat în *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Cluj, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Ține de un postulat al artei în general ca anumite creații și manifestări artistice să fie expresia cea mai *directă*, mai *sinceră* și *multilaterală* a unui conținut de viață. Afirmat mai pregnant în faza de început a artei, dar afirmat mereu și de-a lungul istoriei ei, acest postulat se verifică astăzi și mai mult ca oriunde în dansul popular. Ca expresie multilaterală a unui conținut, dansul implică și sincretizează întotdeauna — deși în număr diferit și în grad diferit de legături — cîteva domenii artistice : coregrafie, muzică (sau, pe alocuri numai ritm percutat), uneori și texte poetice (scandate doar, sau cîntate). În acest „tot" sincretizat, mișcările coregrafice vin cu plasticitatea și deosebita lor expresivitate ; muzica, cu mijloacele sale specifice, și (eventual) textele poetice susțin și amplifică tonus-ul celor dintîi ; iar *ritmul*, care este element unificator, dă tuturor ceea ce îi este mai propriu : *expresivitatea sa directă și elementară*. Implicînd atîtea domenii, dansul reunește totodată, participanți cu roluri diverse : dansatori, instrumentiști, spectatori ; și este astfel o manifestare din care nimeni, din cei prezenți, nu se exclude.

Legat de mai toate momentele și actele esențiale ale vieții, dansul a îndeplinit, încă de la origini, și mai îndeplinește încă, funcții multiple în viața comunităților folclorice : funcție practică și avînd deseori caracter ritual (în manifestările ce vizau sănătatea, munca și însăși existența omului), funcție ceremonială (la prilejurile sărbătorești ale muncii și vieții omului), funcție distractivă, estetică, ca și alte funcții mai complexe și mai ascunse, cum este de pildă funcția formativă ce promovează unitatea de simțire și acțiune a unei comunități, solidaritatea și etica sa.

La realizarea artistică a dansului contribuie apoi, și după caz, pitorescul port sărbătoresc sau o anume costumație cu recuzita sa specială (măști, săbii, bețe etc.).

Dacă la toate acestea adăugăm *forma precisă* a ritmului de dans, *caracterul pregnant* al formulelor sale și *primatul* ce-l deține în contextul genurilor folclorice, putem spune că dintre toate fenomenele artistice care ritmizează mișcarea nu este un altul mai *plin de viață* ca dansul.

Circumscris acestei ambianțe, dansul folcloric se acoperă cu înțelesul unui *limbaj artistic*, sincretic și complex, în a cărui manifestare radiază un focar interior de viață și primește căldură o comunitate de oameni ; se reflectă în el fiecare și se simt atinși prin el toți cei ce-l

Scanned with OKEN Scanner

produc ori îl privesc. Există deci în dans o comuniune ce se cere a fi *comunicată;* fiind însă și fapt de artă dansul este însuflețit și de o tendință de *stilizare* [1] ce se concretizează multiplu, în toate domeniile sincretizate și la nivele diferite ale structurii lor.

Fenomen general-uman, dansul — și, implicit, ritmul de dans — este totodată și expresia temperamentului și caracterului individual ori colectiv, a unei experiențe proprii de viață și ai constituenților ce definesc profilul spiritual al unui popor ori grupe de popoare. Dansul popular românesc nu face nici el excepție de la această individualizare, pe care el o afirmă — precum dovedesc lucrările mai recente — în chiar mai restrînsul spațiu sud-est-european.

Remarcăm însă că locul pe care-l ocupă ritmul de dans în sistematica de pînă acum a ritmicii noastre populare face ca această individualizare să fie destul de fragilă și, ca atare, neconcludentă. Dar ne rămîne să argumentăm această aserțiune.

* * *

1. S-a dovedit, nu o dată, că atunci cînd o teorie consacrată este preluată și extinsă mecanic la realitățile pe care nu le-a avut, în prealabil, în vedere suferă lesne de vulnerabilitate și impune, ca urmare, completări ori chiar revizuiri. Așa s-a întîmplat cu conceptul armonic-funcțional al teoriei muzicale apusene, adoptat într-o vreme și muzicii populare din Europa de est și sud-est, dar al cărei bogat și variat modalism l-a repugnat curînd ca fiindu-i neadecvat (și a determinat, în cele din urmă, îmbogățirea expresiei muzicale cu așa-zisa armonie modală); într-un fel asemănător s-a întîmplat și cu ritmul metric apusean, cu înțelesul său clasic, dovedit și el impropriu ritmului liber și unor ritmuri măsurabile din alte culturi muzicale, între care și folclorul amintitei zone geografice. Dar, pe cîtă vreme particularitățile modale ale muzicii folclorice au atras mai de timpuriu atenția muzicienilor, și în primul rînd a compozitorilor, preocupările mai susținute pentru particularitățile ritmice sînt relativ mai recente. Atari preocupări au dus totuși la identificarea și codificarea cîtorva sisteme ritmice, cele mai multe în cadrul ritmului măsurabil, nelipsite însă de inerente „suprafețe de contact" (între ele și cu altele cunoscute încă în antichitate) și pentru care s-au văzut necesare și reguli semiografice chemate să oglindească particularitățile fiecăruia.

Ca sisteme distincte ale ritmicii populare românești sînt codificate pînă acum : a) *ritmul copiilor* și b) *giusto silabic*, ambele codificate de către C-tin Brăiloiu (v. 1 ; 119—171 și 173—234) ; c) ritmul numit *bulgăresc*, de către B. Bartók (v. 2 ; 97—108), *asimetric*, de către specialiștii bulgari (v. 3 ; 142) și *aksak*, de către Brăiloiu (v. 1 ; 235—280) ; la care, unii (v. 4 ; 141—151) mai adaugă, considerînd tot sistem distinct, și

[1] Cf. Vianu, Tudor :*Dubla intenție a limbajului și problema stilului :* în *Studii de stilistică*. Edit. did. și pedag. București, 1968, pag. 32—35.

ritmul pe care Bartók l-a numit *parlando rubato*. Dintre acestea, *ritmul copiilor* se dovedește a fi un ritm universal (1) ; *ritmul aksak* este răspîndit și el într-un spațiu geografic considerabil, dar apare mai rărleț în folclorul românesc ; *giusto silabic-ul*, care este cunoscut parțial și altor popoare, abundă în schimb în toate genurile vocal-muzicale ale folclorului nostru și mai ales în colinde, motiv pentru care Brăiloiu l-a considerat ca „un sistem ritmic popular românesc" (1 ; 173).

În situația unei nemaibănuite bogății și varietăți ritmice pe care o prezintă folclorul românesc, sistemele ritmice codificate se dovedesc totuși insuficiente, încît muzicologii noștri introduc — sau mai bine zis, mențin — încă un sistem, ritmul metric apusean, numit altfel (din necesități comparative) și *distributiv* ori *divizionar*, căruia îi includ aproape toate melodiile necuprinse în celelalte sisteme și, cu predilecție, cele considerate ca avînd „ritm de dans" (v. 3 ; 129, 4 ; 174—180, 5 ; 222—226). Rămîne însă de văzut în ce măsură acoperă realitățile noastre folclorice înțelesul clasic al ritmului metric apusean. Dar pînă a constata acest lucru se mai cer lămurite alte cîteva probleme.

2. Ca de la sine înțeles, din mai multe categorii folclorice cărora le este corelat termenul „ritm de dans" cel dintîi care îi dă acestuia proprietate este cel numit mai comun, la noi, *joc* (joc popular), cel care sincretizează deci într-un tot mai multe domenii de artă și în cadrul căruia un rol de prim ordin îl au mișcările coregrafice. Convenind să ne referim mai încolo la alte categorii de cîntece cărora amintitul termen le mai este corelat ne oprim acum la o problemă de sistematică pentru care precizarea de mai sus era absolut necesară.

Se știe din teoria generală a ritmului că teoreticienii, vechi și moderni, care au în vedere multitudinea fenomenelor cărora le este corelată noțiunea ritmului și multitudinea formelor sale de desfășurare, încarcă această noțiune cu cîțiva componenți ce se constituiesc totodată și ca prime criterii de sistematizare a ritmului. Dintre acești componenți, doi ne interesează aci în mod deosebit : unul este *componentul material*, cel care arată adică *materia* căreia i se aplică ritmul (sau *natura* ritmului), iar celălalt este *componentul formal*, care arată *forma de bază* a organizării ritmice. Spre deosebire de moderni, care înmulțesc considerabil fenomenele cărora le este corelată noțiunea ritmului, cei vechi considerau ca materii ale ritmului doar artele numite, de către Aristoxen, *muzice* și care erau : *muzica, poezia, orchestica* (dansul). Cînd apoi între materiile apte de a primi un ritm (poetic ori muzical) au fost introduse și arta oratorică și cîntarea fără ritm regulat, s-a procedat la o sistematizare a ritmului și după *forma sa de bază* și care, după P. Mocquereau nu poate fi decît aceea care-l împarte în *ritm liber* și *ritm măsurat* (6).

Pentru folclorul nostru, care păstrează încă puternic consecințele structurale ale unor legături sincretice străvechi (despre acest lucru vezi mai departe), sistematizarea ritmului care are în vedere acești doi com-

Scanned with OKEN Scanner

ponenți se deosebește deosebit de utilă. În acest sens, *Cursul de folclor muzical*, al autorilor clujeni, precizează că după *natura* sa, ritmul popular românesc este :

— *coregrafic*,

— *silabic* (ori *parlando*) și

— *muzical* ;

iar după *forma sa de bază*, el este :

— *măsurat (giusto)* și

— *liber (rubato)*.

Termenii compuși ca *parlando giusto* (sau *giusto silabic*) și *parlando rubato*, încetățeniți deja în muzicologia contemporană, explică tocmai cei doi componenți ai unui anumit ritm : primul termen — *parlando* ori *silabic* — denumind *materialul* prin care se face evident ritmul (și amintind de structurarea lui de către vers), iar celălalt — *giusto* ori *rubato* — denumind, fiecare, o *formă de bază* sau alta a ritmului silabic (v. 3 ; 126).

În accepțiunile curente și în sistematica de pînă acum a ritmicii populare românești *giusto silabic*-ul și *parlando rubato*, între care diferența este numai de ordinul formei (de bază) denumesc — după cum am constatat — sisteme ritmice distincte. Pare deci cu totul curios că ritmul *coregrafic*, nu mai puțin deosebit de *parlando rubato*, prin *forma sa de bază*, iar prin *natura* sa de tot *ritmul silabic*, nu este considerat un sistem ci, exprimat curent prin „ritm de dans", rămîne doar ca un termen cu întrebuințări destul de nuanțate.

3. Faptul că termenul „ritm de dans" este corelat mai multor categorii folclorice exprimă o realitate ce se cere a fi explicată mai pe larg. Căci ține de formele și mecanismele prin care viețuiește folclorul ca el să includă, într-un moment dat, genuri și creații cu origini din cele mai diferite în timp, origini dezvăluite de conținutul, funcția și elementele lor structurale. Iar coexistența, în folclor, a unor genuri cu geneză diferită și coexistența, în cadrul fiecărui gen, a unor creații cu origine diferită permite imaginarea unui complicat proces evolutiv și a unor etape evolutive cu importante consecințe de ordin structural. Astfel, însuși dansul, considerat de către unii teoreticieni drept „arta primordială", precum și alte genuri de foarte mare vechime, ne duc cu gîndul la o perioadă a începuturilor, la stadiul genetic în care imaginea artistică consta într-un tot nediferențiat ce implica mișcări corporale și exclamații (silabice) concretizate (precum dovedesc urmele de vorbire arhaică) printr-o marcată intonație muzicală. Cînd din acest conglomerat unic de artă s-au desprins contururi din ce în ce mai precise de coregrafie, poezie și muzică, acestea s-au aflat multă vreme într-o strînsă interdependență, a tuturor laolaltă, ori numai a unora dintre ele. Neatingînd încă acel stadiu de dezvoltare în care fiecare să poată exprima un conținut fără intermediari, mai multe arte se aflau sincretizate

Scanned with OKEN Scanner

prin *legături obligatorii*[2] și erau *structurate în comun*; în sincretismul ce implica poezie-muzică-coregrafie, pulsațiile ritmice ale uneia erau astfel și ale celorlalte. Abia în urma unui proces evolutiv îndelungat diferitele fenomene artistice au ajuns și la o autonomie, cînd puteau să exprime deci și singure, fiecare cu mijloace proprii, un conținut din cel mai divers. Ajunse în acest stadiu, artele mișcării s-au putut despărți, pentru a afirma un mod de existență independent, dar s-au putut și reuni, pentru o exprimare multilaterală. Reunindu-se însă ca arte mature și egale în rang, între ele se instituie de acum un nou tip de legături, cele *libere*, ale sincretismului *asociativ* (7 ; 91).

Procesul evolutiv schițat mai sus a fost desigur inegal în cadrul întregii arte, inegal și în cadrul folclorului, ca și în cadrul fiecărui gen.

Privirea evolutivă asupra întregii arte impune astfel precizarea că cea care s-a desprins mai curînd din străvechile legături obligatorii a fost arta cultă, a cărei dezvoltare a fost evident avantajată de scris, de o teorie proprie și de profesionalism. Arta folclorică, în schimb, legată mai mult de nevoile practice ale vieții de zi cu zi a oamenilor, și viețuind prin mecanisme proprii, a evoluat mult mai lent ; ea păstrează, ca urmare, multe din genurile sincretice ale căror aspecte structurale amintesc încă de legăturile obligatorii de odinioară.

Aceeași sumară privire evolutivă nu exclude prezumția că paralel cu producțiile artistice sincretice au existat, încă din cele mai vechi timpuri, și forme poetice și muzicale nesincretizate, cum erau bunăoară formulele magice și alte versuri necîntate, semnalele și muzica strict instrumentală ; dar este de presupus că, în economia artelor mișcării dintr-o perioadă îndelungată, producțiile și genurile sincretice predominau după cum, în cadrul acestora, *cele ce implicau și coregrafia erau odinioară cu mult mai numeroase*. Că a fost astfel ne-o dovedește chiar folclorul propriu și vecin de astăzi care, pe lîngă genuri mai recente, păstrează încă și relicve ca *paparuda* și *drăgaica*, a căror manifestare nici nu poate fi concepută în afara sincretismului coregrafie-muzică-poezie. Și este astfel un motiv ca termenul „ritm de dans" să fie corelat, la un mod tot atît de propriu, și acestor categorii folclorice.

Se poate spune apoi că din mai multele genuri care implicau odinioară dansul unele s-au desprins de el, pentru a rămîne numai la sincretismul muzică-poezie, dar păstrînd și pe mai departe structura ritmică primită mai înainte. Genul care a fost luat pînă acum în considerare în acest sens este *colinda*.

Sesizat de înrudirea dintre ritmul colindelor și cel al dansului, P. Bentoiu arată într-un studiu al său : „Este într-adevăr greu de conceput că un gen vocal, chiar de execuție colectivă cum e cazul la colinde, ar fi reușit să ajungă la o atît de mare preciziune și finețe ritmică fără nici o legătură cu mișcarea, cu alte cuvinte fără să existe o necesitate în acest sens" (8 ; 36). Pe acest teren, Gh. Ciobanu este însă cel dintîi

[2] Cf. Rîjkin, I. I. : *Corelațiile dintre imaginea unei lucrări muzicale și clasificarea așa-ziselor „forme muzicale"* ; în *Probleme de muzică*. Traduceri și referate din publicațiile sovietice. București, 1956, nr. 2.

care a identificat un mare număr de formule ritmice comune atît dansului cît și colindei, formule ce aparțin unui fond vechi și unitar pe întregul cuprins al țării și care dovedesc, nu numai înrudirea ritmică dintre dans și colindă, ci și „...originea lor comună", origine ce merge „...cu mii de ani în urmă, pe vremea cînd dansul, poezia și muzica erau nedespărțite în manifestările omului" (9 ; 69).

Se pare însă că nimic nu păstrează mai fidel caracteristicile structurale arhaice ca folclorul copiilor, unitar — după cum se știe — pe întregul glob pămîntesc și repetînd, la scară ontologică, stadiul de dezvoltare al întregii arte din perioada de copilărie a omenirii. În privința *ritmului copiilor*, C-tin Brăiloiu avea de fapt să arate că „simetria riguroasă ce domnește aici își are originea, dacă nu în dans, cel puțin într-o mișcare regulată, cu care se înrudește" (1 ; 171).

Restrîngîndu-ne acum la genul jocului popular este cazul să observăm că, în contextul evoluției spre autonomizare, el ocupă un loc aparte ; căci în orice stadiu de evoluție s-ar afla coregrafia, ea arareori se desparte de un acompaniator, cel mai frecvent fiind muzica, dar redus uneori și la ritmul unor instrumente de percuție. Nu lipsesc însă cazuri cînd orice acompaniament încetează pentru un timp și cînd faptul de artă se reduce exclusiv la domeniul coregrafic. Cu toate acestea, pentru dans rămîne regula de a fi întotdeauna cel *mai plin de viață* și totodată o *expresie multilaterală, totală* chiar, cînd solicită și texte poetice.

Fiind între puținele genuri care însoțește folclorul pe toată durata existenței sale, dansul a cunoscut inevitabile și succesive transformări în funcții și structură. Sîntem însă în situația de a deduce o stratificare structurală a dansului mai mult din stadiile de evoluție inegale ale diferitelor zone folclorice, din caracterul local sau mai general al răspîndirii unor tipuri coregrafice, din raportul diferit ce se instituie între melodiile de dans și latura coregrafică a dansului. Cît privește melodiile de dans, o stratificare evidentă a lor o relevă factorii prin care ele prind viață : instrumentele muzicale (autohtone sau de import, vechi sau mai recente) și situația de neprofesioniști sau profesioniști a muzicanților.

Imaginîndu-ne și în acest caz un îndelungat proces evolutiv, să convenim totuși ca punctul de plecare al investigației noastre să fie stadiul în care fiecare tip coregrafic își avea o melodie proprie, redusă (eventual) la abia cîteva formule melodice, dar structurate riguros, din punct de vedere ritmic, împreună cu mișcările coregrafice ; cu alte cuvinte, melodia și mișcările coregrafice aveau comune aceleași pulsații ritmice și aceleași formule ritmice. Se înțelege însă că în execuția instrumentală, și mai ales în aceasta, pulsația ritmică din melodie putea să aibă o formă melismatică. De la o singură melodie s-a ajuns apoi și la mai multe melodii pentru un anumit joc, iar de la repetarea obstinată a unor formule ritmico-melodice s-a ajuns și la melodii cu semifraze și fraze distincte ; s-a ajuns deci treptat și la un nivel artistic care a îngăduit melodiilor să se desprindă de rostul lor inițial, să devină *melodii de ascultat* și să aibă astfel o circulație mai intensă și mai largă, dar păstrînd încă ritmul primit odată în comun cu dansul. Și este iarăși

Scanned with OKEN Scanner

motiv ca termenul „ritm de dans“ să fie corelat nu numai jocului ci și melodiilor desprinse de el.

Cînd pe aceste melodii (de origine instrumentală) se aplică și texte poetice, ele sînt numite de către folcloriști *cîntece vocale de dans*, și presupun deci ritmul de dans.

Revenind la melodiile instrumentale de dans, este momentul să observăm că, peste ritmul primit o dată cu mișcările coregrafice, și probabil că încă înainte de desprinderea de dans, muzica a început să-și impună și legile sale ; s-a ajuns astfel ca în loc de o pulsație ritmică, melismatică sau concentrată (cf. 6) să apară în melodie o pulverizare ritmică a ei, respectiv mai multe individualități ictice (de ordin melodic) ; s-a ajuns apoi ca în loc de mai multe pulsații ritmice să apară în melodie un singur sunet, pe durata totală a lor, ș.a.m.d.

Prin circulație s-a ajuns însă și la situația că o melodie desprinsă de un anumit joc să fie readaptată ritmic la un alt tip de joc după cum, jocului în general, i-au fost adaptate melodii din cele mai diferite. O situație de acest fel o prezintă la noi melodiile de joc din mai multe zone, între care și cele din Transilvania și în al căror stil, foarte felurit, Bartók vedea chiar o influență străină ori modernă (10 ; 64) ; și este astfel un motiv ca specialiștii noștri în materie să considere melodiile de joc ca genul cel mai eterogen al folclorului muzical românesc.

În cadrul lor se disting totuși două categorii mai importante : de o parte sînt melodiile de joc *locale* — ca cele maramureșene, oșene, bihorene, hunedorene, bănățene și altele, toate strîns legate jocurilor locale — și care pot fi considerate ca melodii de joc *reprezentative*, iar de cealaltă parte sînt melodiile *de circulație*, care circulă adică dintr-un tip coregrafic în altul, dintr-o zonă în alta și dintr-o cultură muzicală în alta. Consecințele structurale ale acestei situații sînt ușor de dedus ; căci în vreme ce melodiile de joc reprezentative sînt în general structurate ritmic împreună cu mișcările coregrafice, celelalte oferă numeroase și frecvente aspecte de *neconcordanță* în raportul lor cu jocul. Fiind totuși readaptate sau adaptate ritmic la joc, ele se numesc întotdeauna *melodii de joc* și presupun, dacă nu însuși ritmul de joc, cel puțin forma precisă și categoria sa (binară, ternară ori de alt ordin).

Prin extindere, termenul „ritm de dans“ (sau „ritm de joc“) este corelat uneori și altor categorii de cîntece cu ritm măsurat. Pentru ritmul „așa-zis punctat“ al horelor mai noi din Maramureș (cîntecele propriu-zise locale), B. Bartók folosea și termenul „ritm de joc“ avertizînd însă că „pentru joc, aceste melodii nu se cîntă niciodată“ (2 ; 168).

S-a conturat deci o corelare destul de nuanțată în folosirea termenului „ritm de dans“ („ritm de joc“), corelare care începe cu aspectul ce impune latura coregrafică a dansului, pentru a sfîrși cu cel care amintește doar de forma lui măsurată.

4. Includerea melodiilor considerate ca avînd „ritm de dans“ în sistemul ritmic apusean își are desigur explicațiile sale. Una din ele rezidă în împrejurarea că în teoretizarea ritmului nostru popular și-a făcut loc mai întîi tocmai concepția ce pornea de la principiile consa-

Scanned with OKEN Scanner

crate de teoria și practica muzicală a apusului. A intervenit împrejurarea că pînă mai recent o folcloristică coregrafică era la noi ca inexistentă, făcînd ca ritmul de dans să fie văzut numai prin optica muzicianului și judecat mai deseori, dacă nu exclusiv, după realizarea sa în melodie. Și cum forma măsurată a ritmului și frecventele diviziuni de pe durata pulsațiilor ritmice din melodiile de dans le apropie pe acestea de muzica metrică apuseană, a fost destul de tentant să se considere că aceste melodii (afară doar de cele cu ritm asimetric și heterometric) aparțin ritmului apusean. Chiar și atunci cînd ritmul este urmărit în dubla sa concretizare, coregrafică și muzicală, sau numai în realizarea sa coregrafică, prestigiul teoriei muzicale apusene se dovedește a fi copleșitor ; locul pe care-l ocupă ritmul de dans în sistematica ritmică de pînă acum este cel arătat mai înainte.

S-a văzut însă că, în afară de domeniile implicate în dans, ritmul de dans este tot atît de propriu paparudei și drăgaicei ; îl amintesc — printr-o necesară legătură, de odinioară, cu el — multe din colinde și îi este strîns înrudit întregul ritm al copiilor ; este vorba deci de un ritm al unor categorii folclorice de foarte mare vechime. Ne putem astfel întreba dacă ritmul paparudei, al drăgaicei, întregul ritm al copiilor și cel dintr-o mare parte din colinde aparține tot ritmului apusean ?, sau nu cumva ritmul de dans, care este atît de aproape de ritmul categoriilor folclorice străvechi, este și el un sistem distinct, dar încă necodificat ca atare ? Un răspuns mulțumitor la aceste întrebări solicită, în mod logic, o serie de raportări, unele de ordin mai general, altele de ordin strict structural.

Considerațiile noastre anterioare permit deja cîteva raportări, de fond chiar, a ritmurilor în discuție. Căci avem de raportat în acest caz două culturi : una *folclorică*, a spațiului carpatic, alta *savantă*, de proveniență apuseană.

O deosebire evidentă o relevă apoi *natura* acestor ritmuri, cel apusean fiind, prin excelență, un ritm *muzical*, iar cel folcloric un ritm *total, sincretic*, și în al cărui cadrul domeniul cel mai consecvent este cel *coregrafic*.

Ritmul apusean marchează totodată un moment din evoluția muzicii culte : emanciparea ei de textul poetic și a ritmului însuși de estetica dominantă (ecleziastică) a evului mediu. Într-o caracterizare sumară — și atît cît este necesar unei raportări — acesta este un ritm *metric*, conceput adică într-o formă măsurată și în cadrul unor *măsuri* (binare, ternare, simple, compuse) ; este *izometric* și *simetric* (simetric, în sensul egalității unităților morfologice) ; ca derivînd din principiul simetriei, unitatea ritmică (unitatea de timp) este mereu egală cu ea însăși, cu alte cuvinte ea este *invariabilă, monocronă ;* durata unității de timp rezultă prin *diviziunea* unei valori mai mari (cu însemnătate de unitate de măsură) și este, la rîndul ei, *divizibilă* pînă la cele mai scurte durate perceptibile urechii ; *accentul* are *valoare metrică* și este diferențiat, după caz, în principal și secundar, cel principal marcînd primul timp al măsurii, iar cel secundar primul timp al grupărilor din măsurile compuse, precum și prima individualitate ictică a oricărei diviziuni ; numărul de

Scanned with OKEN Scanner

timpi și distribuirea accentelor într-o măsură dau astfel mărimea și categoria ei, ce se exprimă de regulă prin așa zisa fracție indicatoare de măsură, plasată la începutul piesei muzicale.

După această sumară caracterizare, ne rămîne deci să operăm încă o raportare, de această dată structurală. Ne putem însă aștepta ca, pe lîngă menționatele aspecte care apropie ritmul nostru de dans de cel metric apusean, raportarea structurală să releve și alte concordanțe ; dar, în același timp, putem, anticipa că aceste concordanțe nu țin numai de ritmurile în discuție, ci de un *capital ritmic universal*. Căci dintre elementele de expresie ale artelor mișcării, gestica și ritmul sînt cele în care străbate mai direct unitatea neuro-somatică cu care venim toți pe lume și care face ca multe organizări ritmice (formule) să fie comune tuturor popoarelor. *În* această unitate și *peste* ea, fiecare popor întipărește însă și ceea ce ține de temperamentul și de profilul său spiritual. Iar ambianța în care se desfășoară dansul popular românesc, ce implică aproape întotdeauna portul sărbătoresc cu ornamentica sa stilizată, este ea însăși îmbietoare pentru a urmări fapte de stil, proprii spiritualității populare românești, și în ritmul de dans. Vom înfățișa astfel, în continuare, principalele date pe care ni le oferă literatura noastră de specialitate, înțelegînd — pe urmele lui C-tin Brăiloiu — că „singură comparația va pune net în lumină, pe lîngă concordanțele posibile, punctul precis unde încep incompatibilitățile“ (1 ; 241).

* * *

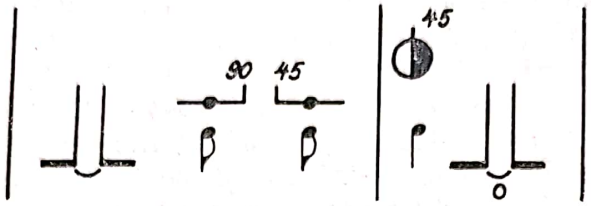
Studiile mai recente, și din ce în ce mai substanțiale, asupra jocului popular românesc (12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20) vin să ne dea imaginea unui joc de o neîntrecută bogăție și varietate de forme de manifestare, categorii tipologice, aspecte morfologice și stilistice, dar care se distinge totodată și printr-o evidentă unitate și diferențiere față de complexul similar al vecinilor noștri.

Din desfășurarea redusă, în general, în spațiu și din participarea diferențiată a corpului la mișcările coregrafice — mișcările de picioare avînd o preponderență aproape absolută (cca 92 % față de mișcările de brațe și de cap), iar în cadrul lor motivele cu bătăi avînd de asemenea o frecvență ridicată — rezultă particularitatea jocului românesc de a fi, în comparație cu jocul altor popoare, relativ mai puțin plastic dar avînd, în schimb, un pronunțat caracter de ritmicitate (16 ; 151). Tempo-ul, în medie vioi (mișcările extreme, lent și rapid, fiind foarte rare) și dinamica viguroasă se aliază în jocul nostru cu multă sobrietate și cu o participare afectivă mai mult interiorizată (12 ; 83—84).

Evidenta ritmicitate a jocului nostru popular a constituit, desigur, un serios avantaj în notarea lui, dar nu lipsită totuși de unele dificultăți ; căci pe lîngă o dimensiune temporală, ritmul coregrafic implică și dimensiunea spațială în care se înscriu mișcările corporale deosebit de variate, complexe uneori sau chiar subtile, și care sînt concretizate sau nu ictic. Sînt însă puține lucrările de specialitate care să arate că „prin mișcări care generează ritmul nu se înțeleg numai cele care produc un

Scanned with OKEN Scanner

efect sonor“ ci și „ansamblul compus din mișcări de brațe, de corp, de cap și de picioare care nu se fac auzite“ (17 ; 19). Și pentru că mișcările mai multor segmente ale corpului nu sînt întotdeauna sincronizate intervine și lămurirea : „Cînd mișcările de picioare nu corespund ritmic mișcărilor de brațe, cap, corp, sau cînd se execută numai mișcări de corp, cap sau brațe se precizează valoarea acestora prin notarea muzicală a ritmului respectiv :



(idem, p. 39). Mai des apar, în lucrările de specialitate, referirile la „ritmul pașilor din dans“ sau la „pașii bătuți din dans“, ceea ce înseamnă că s-a luat în vedere doar ritmul concretizat sonor. Despre alte dificultăți ale notării ritmului coregrafic va fi însă vorba și mai încolo, încît se pare că în această privință nu dispunem încă de un sistem de notare suficient de perfecționat.

Ca cele mai frecvente valori ritmice pe care se realizează mișcările din jocul românesc sînt arătate, de către specialiștii coreologi, *optimea* și *pătrimea*, alături de care stau, ca apărînd mai rar, doimea, șaisprezecimea, uneori și pătrimea cu punct. Optimea și pătrimea sînt considerate de aceea ca *unități simple* sau pulsații de bază ale ritmului nostru coregrafic. Din combinarea lor rezultă *celule* care dau, la rîndul lor, *formule*, numite și *motive*, ce sînt „unități puternic conturate atît funcțional, cît și expresiv“ (13 ; 112).

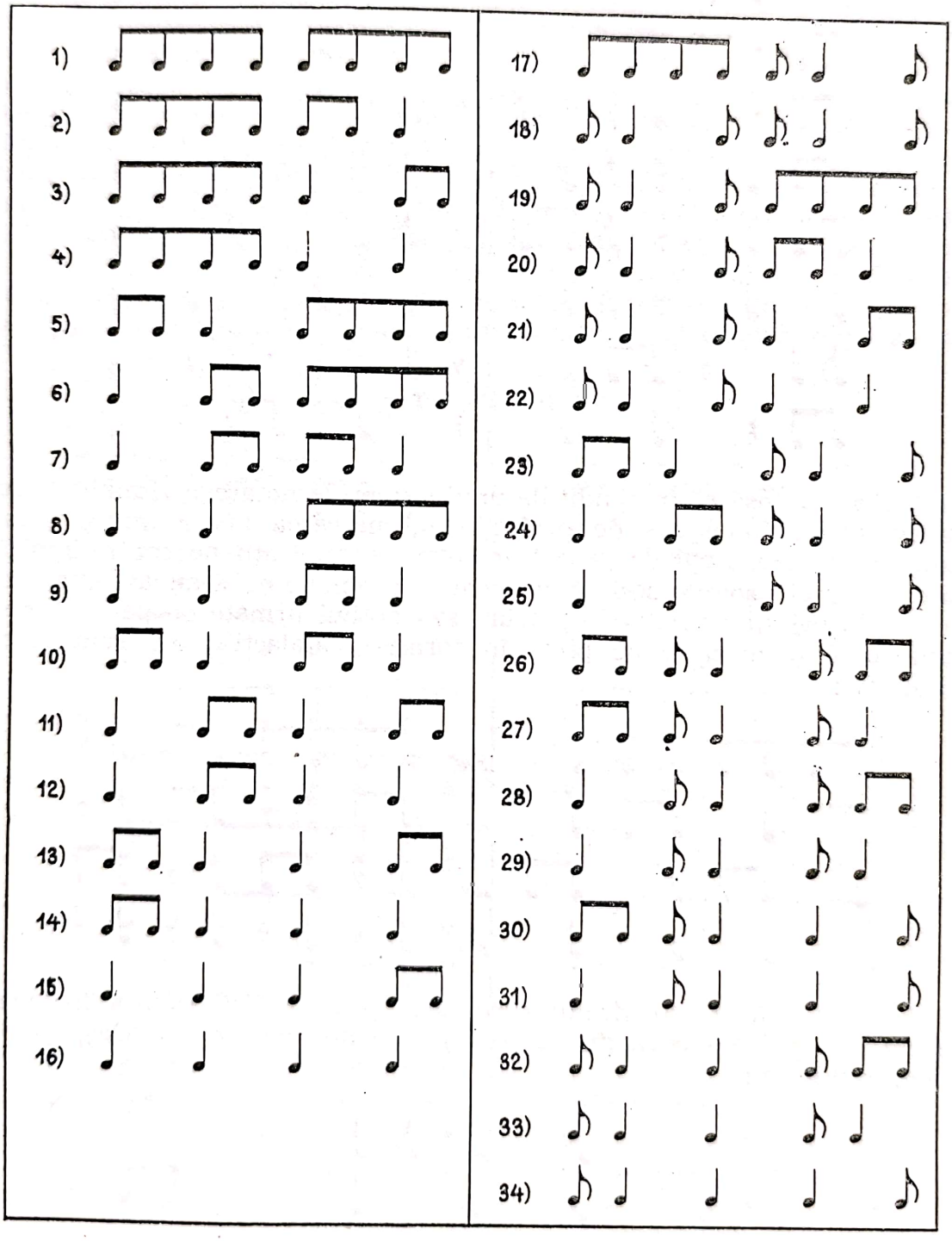
Din aproximativ 300 motive ritmice identificate de către coreologi (12 ; 46) se constată masiva optare a jocului popular românesc pentru *ritmul binar*, simplu și sincopat. Dintre formulele acestui ritm, cele bazate pe anapest, spondeu, dipiric și combinațiile dintre ele, ocupă primul loc pretutindeni. Ritmul sincopat de tip amfibrahic și dohmiac, deși prezintă neregularități în repartiție, este în schimb bogat reprezentat în jocurile regiunilor legate de Carpați și în tipurile caracteristice folclorului românesc, ceea ce a determinat pe A. Bucșan să-l considere un ritm *specific carpatic* (15 ; 327—336).

Ritmul ternar este peste tot slab reprezentat și se datorește pe alocuri prezenței unor tipuri coregrafice străine, pe cînd ritmurile asimetrice, concentrate mai mult în sud-estul țării, par a avea în Transilvania rădăcini adînci (12 ; 46).

Revenind la ritmul binar este cazul să remarcăm că marea majoritate a formulelor sale prezintă o *valoare totală de 8 optimi* care, pe lîngă proporția numerică, se impun și printr-o frecvență ridicată ; restul formulelor prezintă o *valoare totală de 12 optimi* sau, cele mai puține, o *valoare totală de 6 optimi*. Precizăm totodată că din motive de spațiu ne restrîngem deocamdată studiul doar asupra formulelor valorînd *8* ; le vom urmări, în continuare, în concretizările lor mai frecvente.

a) Pentru un prim aspect al concretizării formulelor valorînd *8*, dăm alăturat un tabel de formule alcătuite numai din optimi și pătrimi, cu mențiunea că din combinațiile posibile ale acestor două pulsații sînt foarte puține acelea care nu au fost identificate încă în ritmul nostru coregrafic ; fiind însă atestate în ritmul melodiilor de dans și în ritmul unor colinde le putem considera ca proprii și ritmului coregrafic.

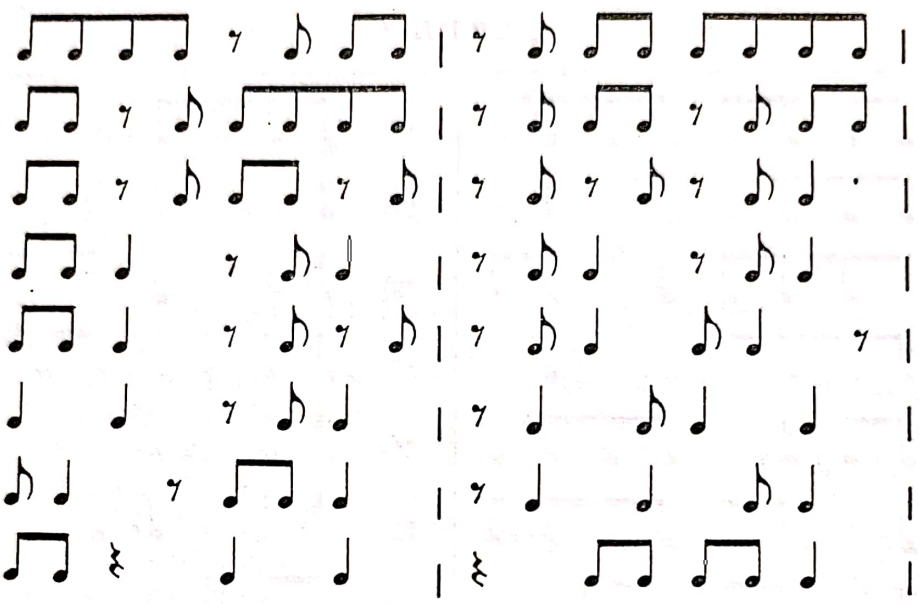
TABEL I



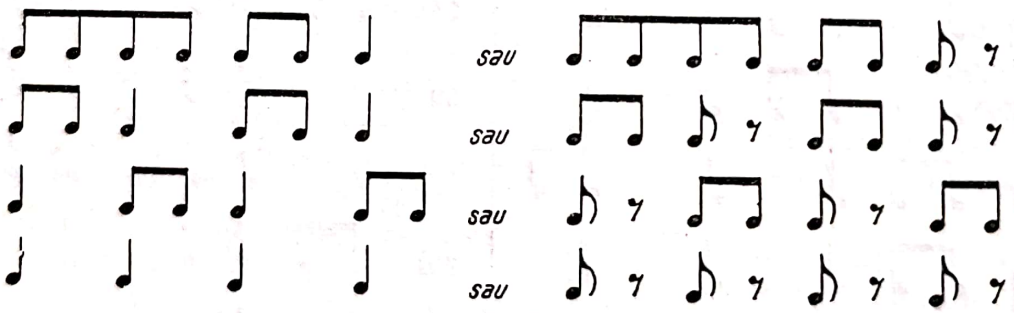
Scanned with OKEN Scanner

Se remarcă, de către coreologi, că bogăția ritmică a jocului popular românesc nu rezidă numai în numărul însemnat al formulelor cît, mai ales, în marea lor forță combinatorie.

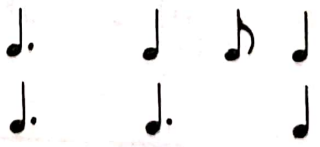
b) În configurația ritmică a formulelor apar uneori *pauze*, cele mai frecvente de optimi și aduse în locuri din cele mai diferite :



Vom observa însă că în condițiile unui sistem de notare a ritmului coregrafic încă neîndeajuns de perfecționat, marcarea unora dintre pauze ridică probleme. Față de pauzele care preced pulsații pe contratimpi și care sînt mai ușor de sesizat, nu este în schimb întotdeauna sigur dacă în alte locuri stau veritabile pătrimi sau optimi urmate de pauze corespunzătoare (cum apar de pildă în formele catalectice ale versurilor), respectiv :



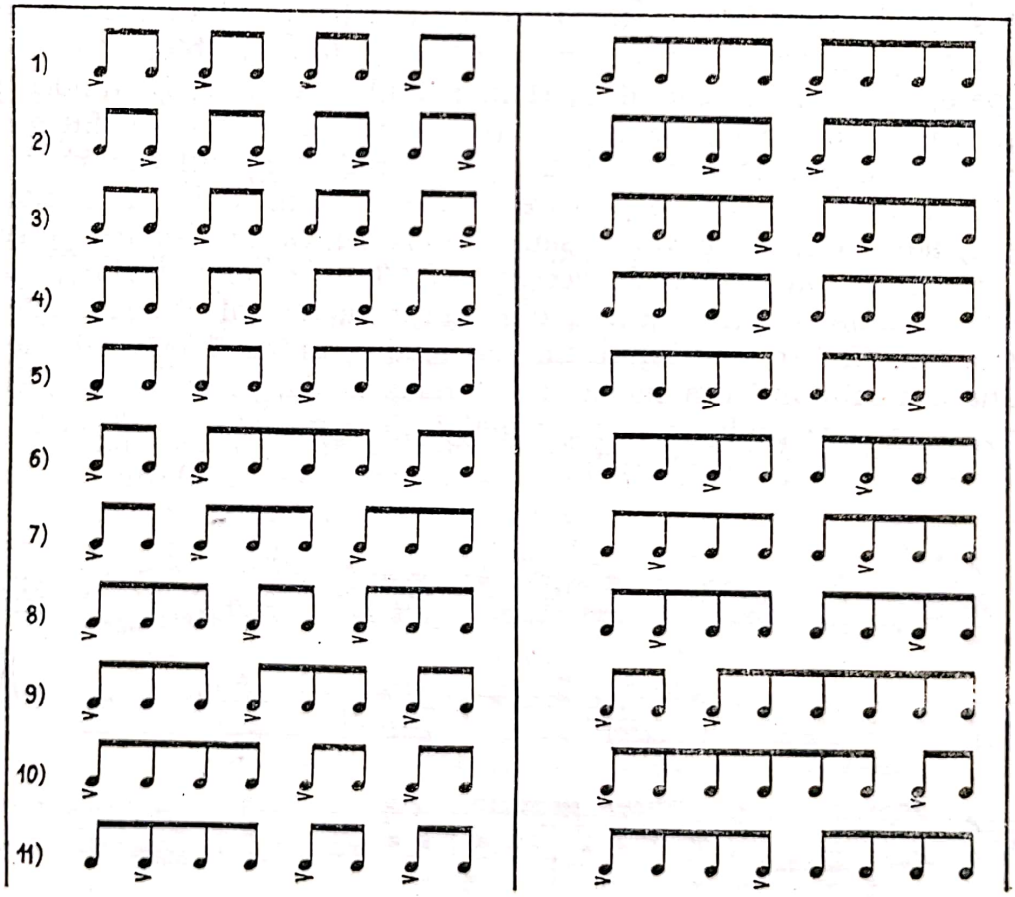
c) Sînt văzute în ritmul coregrafic și *contopiri* (asupra lor vom reveni mai pe larg ceva mai departe) care duc pe alocuri (Oaș, Bihor) și la formule ca :

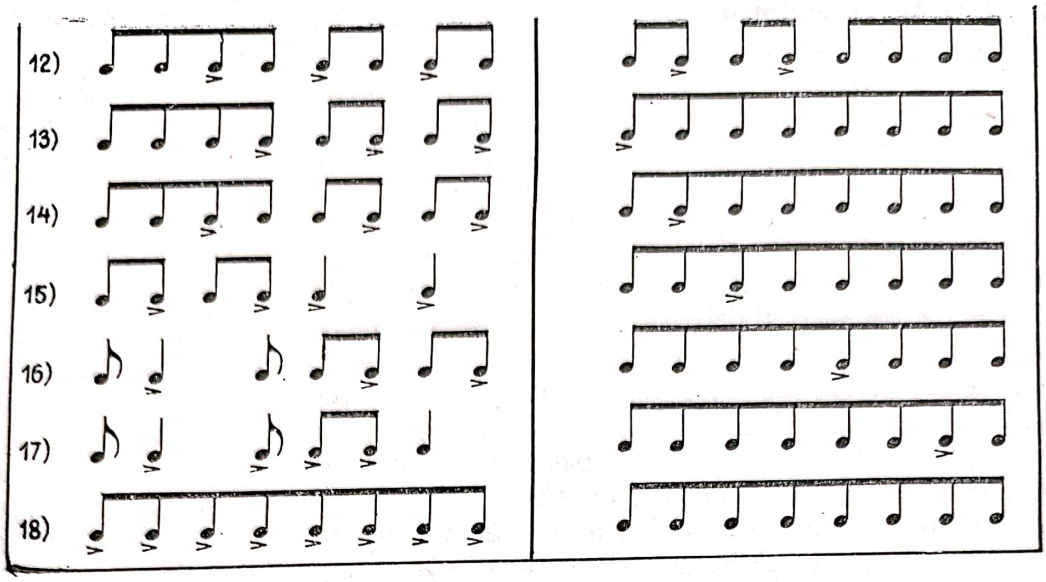


puțin luate în considerare de către teoretizatorii ritmului de dans. Apar apoi și *diviziuni* din care rezultă șaisprezecimile dar care, în ritmul nostru coregrafic, „sînt rare și nu constituie apariții tipice" (8 ; 38).

d) Aspecte variate și interesante primesc formulele ritmului coregrafic prin numărul și modul de distribuire al *accentelor*. În acest sens se arată că, în combinarea oricît de variată a optimilor și pătrimilor, accentul cade de regulă pe pătrimi și, mai mult, pe toate pătrimile dacă acestea sînt mai multe într-o formulă (16 ; 40). Cînd sînt combinate numai optimi, accentele sînt repartizate la intervale egale, uneori printr-o întărire a unora și o slăbire a altora, dar și într-o ordine determinată de un mod caracteristic de a simți dansul. În acest mod caracteristic intră desigur frecventele abateri de la accentuarea periodică, concretizate în *deplasări* de accente (accente în contratimp), în *aglomerarea* lor sau, pentru o mai mare varietate, și în *lipsa* accentului dintr-o serie mai mare de pulsații egale. Ilustrăm aceste aspecte prin *tabelul II* care, deși departe de a cuprinde toate posibilitățile de acest ordin, este totuși în măsură să releve că în multiplele concretizări ale acestui veritabil „joc al accentelor" se desprind grupări binare, ternare, cvaternare, dar și altele care vin parcă să demonstreze chiar inutilitatea vreunei grupări după accent.

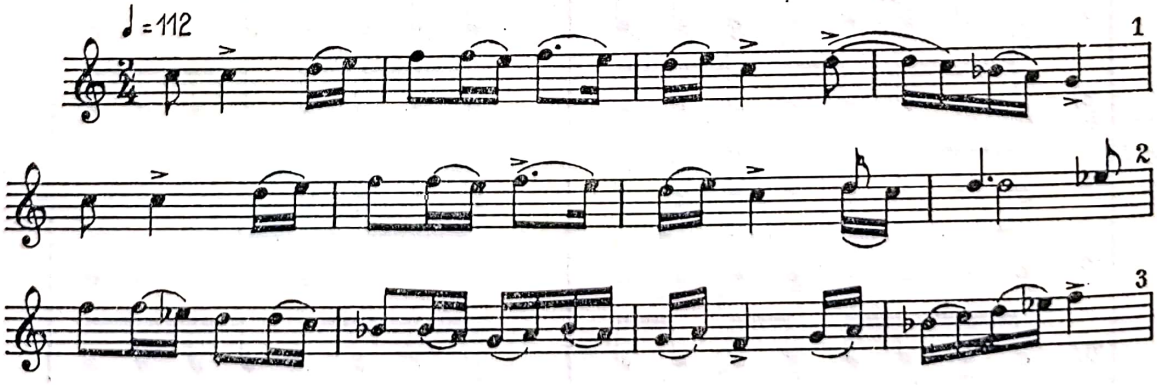
TABEL II



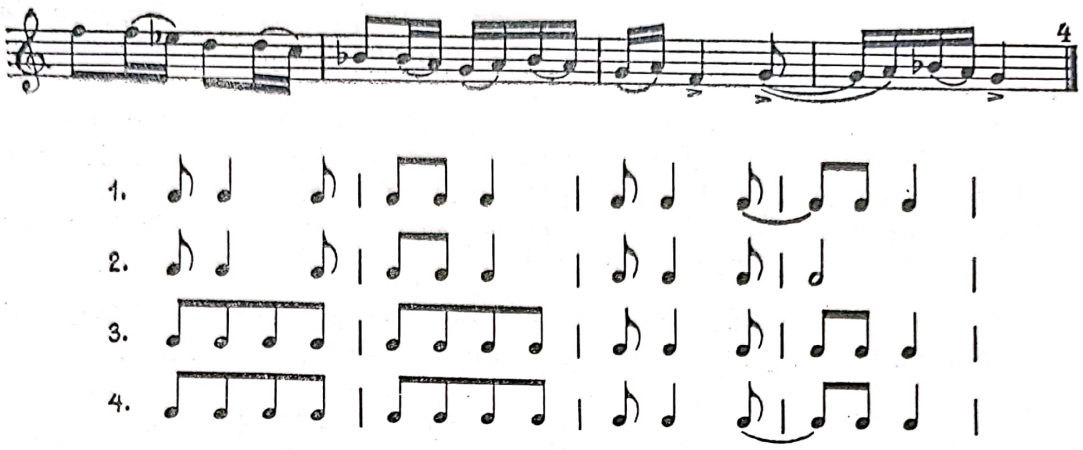


* * *

Cînd studiile destinate ritmului de dans au în vedere și melodiile de dans, iar dintre acestea pe cele reprezentative (la care ne-am referit deja), se constată că, și aici, toată bogăția ritmică rezultă din combinarea variată a optimilor și pătrimilor în celule și formule binare, simple și sincopate, aceleași în general ca și în ritmul coregrafic. Și fiindcă pulsațiile ritmice din melodiile de dans (instrumentale mai ales) sînt deseori melismatice și pulverizate intervine precizarea că ritmul acestora „...nu este strict legat de valorile pe care le utilizează melodia, ci rezultă din pulsații, adică din acele valori sau grupuri de valori ritmice, perceptibile urechii ca purtătoare de accent" (8 ; 38) ; cu alte cuvinte, ritmul de dans trebuie desprins adesea din mulțimea de valori subdivizionare (9 ; 60). Gh. Ciobanu, în amintitul său studiu, prezintă criteriile de determinare a ritmului din melodiile de dans și dă, în acest sens, cîteva exemple din care preluăm și noi : mai întîi o melodie de dans, și apoi scheletul ei ritmic (v. 9 ; 62—63).



Scanned with OKEN Scanner

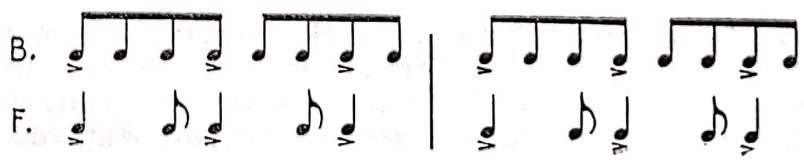


Pentru o anumită desfășurare a figurilor coregrafice și pentru exteriorizarea participării afective, un rol deosebit de important îl are *strigătura,* considerată de către A. Bucșan ca „un aspect caracteristic folclorului (coregrafic) românesc" (12 ; 47 și 83). Între multiplele roluri ale strigăturii (de comandă, de emulație și antren) unii specialiști văd și un *rol euritmic,* căci „ritmul corporal al interpretului... găsește satisfacție în cuvîntul ritmat al strigăturii" (19 ; 8). Cu măsura sa, ce acoperă durata totală a formulelor ritmice din coregrafie și melodie, și suprapusă acestora, strigătura „are accente în timp, contratimp sau sincopă, după ritmul dansului respectiv" (idem).

Ritmul coregrafic, al melodiei de dans și al strigăturii constituie un tot *sintetizant,* trăit *global,* și totodată cadrul în care se realizează mai plenar, un important factor al expresivității, caracteristic jocului românesc : *poliritmia.*

Există în joc o poliritmie ce rezidă în caracterul policinetic al coregrafiei, cazul cel mai comun constituindu-l participarea simultană și independentă, a mai multor părți ale corpului, la realizarea ritmului (ca, de pildă, pașii tropotiți pe serii de optimi și mișcările în ritm sincopat ale capului, din jocurile oșenești).

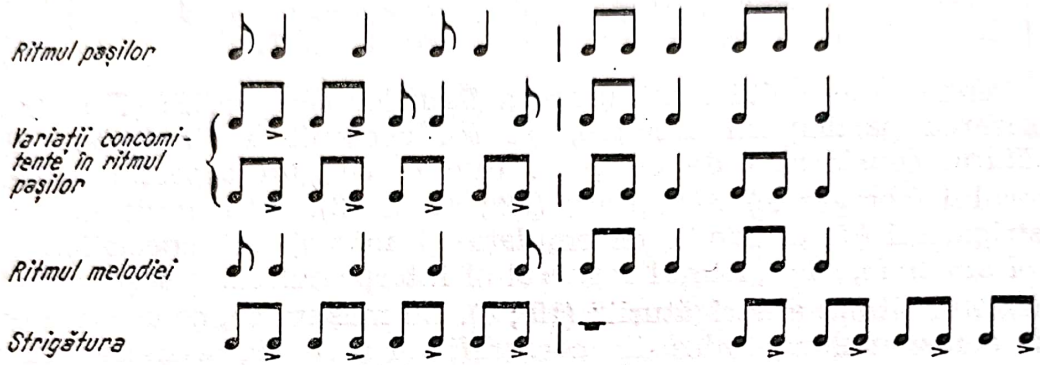
Există însă și o poliritmie ce este expresia unei puternice tendințe de *variație în interpretare* și care este realizată la nivele diferite ale jocului, începînd cu cel strict coregrafic. În acest sens A. Bucșan observă că „la unele jocuri carpatice, fiecare participant, păstrînd doar o schemă ritmică generală, poate efectua multiple improvizații bazate pe o nesfîrșită dantelărie a pașilor" (12 ; 83). La jocurile de perechi (băieți, fete) o poliritmie strict coregrafică rezultă din participarea partenerilor de joc cu formule ritmice diferite, ca de exemplu :



Pentru jocurile din Bihor, C. Costea arată în plus și o poliritmie dată de suprapunerea unor variante ale unor cupluri de perechi, fiecare prezentînd fenomenul în sine (v. 18 ; 11).

O amplificare a poliritmiei o prezintă nivelul sincretic, cu relațiile deosebit de variate dintre ritmul coregrafic și cel al melodiei și cărora li se suprapune, cu intermitență, și strigătura. Din relațiile diverse ce se instituie între formulele ritmice ale domeniilor sincretizate se desprind două aspecte mai semnificative :

a) Unul este cel al suprapunerii de formule ritmice diferite dar de aceeași categorie, pentru care preluăm exemplul (12 ; 412) :



b) Celălalt este aspectul suprapunerii de formule ritmice de categorii diferite, pentru care amintim doar cazul „sîrbei", a cărei melodie merge frecvent pe un ritm binar, pe cînd pașii din dans sînt grupați în formule ternare (8 ; 36). Pentru unele jocuri din Transilvania este semnalată însă și suprapunerea unui ritm *aksak* din melodie și a unui ritm binar executat de însuși instrumentistul, prin bătăi cu talpa piciorului, și de către dansatori (v. 8 ; 63—64).

Dacă realitățile noastre folclorice confirmă datele prezentate mai sus, cu privire la ritmul nostru de dans se pot formula cîteva observații importante :

a) Ritmul dansului popular românesc este un *ritm sintetizant și deosebit de complex în trăirea lui globală.*

b) Poliritmia de la orice nivel — strict coregrafic, coregrafic-muzical, dar mai ales cea care include și strigătura — ne arată apoi că *pe durata totală a formulelor suprapuse aproape că nu există loc neocupat de optime.* Dacă avem în vedere și elementele cinetice neconcretizate sonor, dar care sînt totdeauna producătoare de ritm, înțelegem că *în trăirea globală a ritmului de dans optimea neconcretizată sonor este totdeauna presupusă.*

c) O privire asupra tuturor aspectelor ritmului de dans — varietate de pulsații, multitudine de formule, varietate în accentuare, varietate în interpretare, etc. — ne permite să observăm că *aspectul cel mai constant rămîne valoarea totală a formulelor sale.* Față de un număr

mai mic de formule care merg și pe o valoare totală de 6 sau pe dublul acesteia, valoarea totală de *8* poate fi considerată ca cea mai reprezentativă pentru ritmul nostru de dans. Aspecte deja cunoscute și altele întrevăzute permit ca această valoare constantă să fie investită cu semnificații deosebit de importante pentru folclorul nostru.

În *ritmul copiilor* ea se dovedește a fi cel mai frecvent și mai comun *tipar ritmic prestabilit*, reprezentat de formulele de esență binară ce cuprind de la 4 pînă la 12 silabe dar aparținînd toate la ceea ce Brăiloiu numește *seria valorînd 8 ;* lîngă ea stau și aici, ca mai slab reprezentate, *seria valorînd 6* și cea *valorînd 4* (1 ; 121—171).

Valoarea totală de *8* este apoi cadrul în care și-a realizat structura metro-ritmică versul strigat și versul cîntat de cea mai mare frecvență și răspîndire în întregul nostru folclor, așa-zisul vers de 8 sau 7 silabe (lîngă care stă de asemenea și versul de 6 sau 5 silabe, mai slab reprezentat astăzi). *Apărut* (în condițiile sincretismului primar) *o dată cu dansul* și *structurat ritmic împreună cu el*, versul (mai întîi strigat) și-a adus și propriile-i contribuții, cu frecventele sale forme catalectice impuse de firea limbii. Se poate spune astfel că formulele ritmice din dans cu anapești, dactili și spondei sînt sugerate de înseși formele catalectice ale versului strigat ; dar se poate spune că ele reprezintă și „suprafața de contact" a cîtorva formule impuse sau îngăduite de limba vorbită, dar mai larg posibile în ritmul coregrafic. Contribuția cea mai de seamă a versului constă însă în faptul că preluînd de la dans accentele, cînd periodice, cînd supuse jocului de varietate, el le transformă calitativ ; căci stă în natura vocală a accentului de intensitate ca el să fie proiectat și într-un registru (vocal) mai înalt, anunțînd cu aceasta *cîntecul vocal de dans*. Ca și melodiile instrumentale de dans, versul strigat ori cîntat s-a putut desprinde ușor de rostul său inițial pentru a deveni exponentul și altor teme (lirice mai ales) dar păstrînd și pe mai departe structura ritmică primită odată împreună cu dansul. Iar această structură s-a dovedit atît de durabilă încît lingviștii puteau să o sesizeze și în execuția declamată a versurilor, iar muzicienii să o vadă în strînsa legătură dintre vers și melodie, chiar cînd aceasta din urmă este rubatizată. Să reținem însă și constatarea că în diversitatea unora dintre genurile noastre vocal-muzicale, vădită în variante, în stiluri istorice și regionale, cel care conferă acestora un caracter *unitar* și *specific* este tocmai versul și ritmul născut din îmbinarea poeziei cu muzica (10 ; 42). Considerată de către Gh. Ciobanu ca structură moștenită din versificația latină, dar putînd fi considerată și ca provenind din străvechil sincretism ce implica dans, poezie și muzică, această structură este oricum *foarte veche* și *foarte rezistentă ;* căci pe cîtă vreme melodia noastră populară prezintă numeroase forme evoluate, în versificația noastră populară n-a apărut încă un vers care să depășească valoarea totală de *8*.

Cu aceste observații ajungem la constatarea că *valoarea totală de 8* se acoperă cu înțelesul unui *tipar* ce ține de *matricea stilistică*, ea însăși o constantă, cu efecte modelatoare, ce se imprimă tuturor creațiilor artistice și chiar vieții unui popor (v. 11).

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, *valoarea totală de 8* se dovedește a fi, în fond, cea mai firească și mai la îndemînă entitate ritmică și deci *comună* ritmului de pe întregul glob pămîntesc. Că este astfel o dovedește în primul rînd *ritmul copiilor* cu seria sa valorînd 8, comună tuturor popoarelor. Considerăm însă că este superfluu a mai demonstra că și alte formule cu valoare totală de *8* (mai cu seamă cele mai simple), ce reprezintă genuri din cele mai diferite, au o răspîndire universală.

Circumscriind în valoarea totală de *8* majoritatea formulelor sale, ritmul nostru de dans dovedește astfel o foarte bună păstrare a unui *capital ritmic universal* și cu adînci rădăcini istorice. Pe lîngă acest capital universal și *peste* el, poporul român adaugă însă ceea ce ține de profilul său spiritual : *înclinația spre varietate și pitoresc, neistovita lui tendință de stilizare.*

Cel care în ritmul *global* de dans și în *lăuntrul* valorii totale de *8* realizează mai neîngrădit cele mai multe *fapte de stil* este desigur ritmul coregrafic și, după el, ritmul melodiei de dans (cînd aceasta colaborează pentru scopul stilistic). În cadrul valorii totale de *8* ritmul coregrafic prezintă, după cum am văzut, pulsații variabile (cele mai frecvente : optimea și pătrimea), joc de accente, pauze în locuri din cele mai diverse și neașteptate, poliritmie (ca expresie a tendinței de variație în interpretare), încît se poate spune că tot ceea ce cuprinde în lăuntru ei valoarea totală de *8* reprezintă, pentru ritmul coregrafic, *material de stil și fapte de stil.*

Față de ritmul coregrafic versul este mai îngrădit, căci el *comunică* întotdeauna cîte ceva (comenzi, atitudini etc.) și rămîne, ca urmare, la numărul și valoarea unică a silabelor sale (deci la optimi), avînd totuși posibilitatea de a prelua de la ritmul coregrafic faptele de stil pe care acesta le realizează la același nivel (jocul accentelor).

* * *

Împrejurări arătate deja de noi au făcut ca ritmul de dans al folclorului românesc să fie încadrat *sistemului ritmic apusean* și interpretat ca atare. În această interpretare teoretică punctul de plecare al ritmului de dans (ce este și punctul de plecare în analiza lui) este văzut în seria de 4 pătrimi (pătrimea fiind considerată ca unitate de timp), prin a căror *divizare* rezultă formulele cu optimi. Citățm în acest sens : „În majoritatea lor, jocurile românești merg, în ceea ce privește ritmul pașilor, pe celule ritmice binare, care au pătrimea ca unitate de timp" (9 ; 38) ; „...în forma sa cea mai simplă ritmul binar e alcătuit din pulsații cu valoarea pătrime" ; și, „pe canavaua pulsațiilor regulate ale ritmului binar simplu se pot alcătui, cînd iuțeala melodiilor permite, prin divizarea pătrimilor, diferite formule ritmice" (8 ; 38). Numai pentru a da sincope și numai teoretic se admite și *contopirea* a cîte două optimi ce aparțin unor timpi diferiți (bineînțeles învecinați)

Scanned with OKEN Scanner

(v. 8 ; 50). Ca urmare a acestei interpretări teoretice diferitele formule ritmice sînt sistematizate în cîteva grupe și în ordinea : ritm binar simplu, ritm binar divizat, ritm binar sincopat etc. (v. 8 și 21). Explicarea formulelor sincopate pe această bază solicită o serie de operații mintale, ca : luarea în considerare a unui ritm binar simplu, divizarea unor pătrimi, contopirea optimilor obținute, dar apartinătoare unor timpi diferiți (învecinați), eventuala divizare și a altor pătrimi cu menținerea sincopelor obținute înainte și apoi înmulțirea și pe mai departe a acestora. O operație mintală și mai complicată o solicită interpretarea de pe această bază a formulei alcătuită din pătrime cu punct + pătrime cu punct + pătrime, unde initial trebuie văzut dispondeul, apoi divizarea a trei pătrimi (ultima rămînînd nedivizată), deplasarea accentelor pentru o grupare ternară a optimilor și apoi contopirea lor.

Aspectele și observațiile înfățisate de noi pînă aci impun însă o altă interpretare a ritmului nostru de dans.

Poliritmia de la orice nivel și trăirea globală a ritmului de dans pledează pentru considerarea că punctul de plecare al acestuia este *seria de 8 optimi*. Pornind de la această serie, formulele ce conțin pătrimi pot primi cîteva explicații care nu se exclud una pe alta.

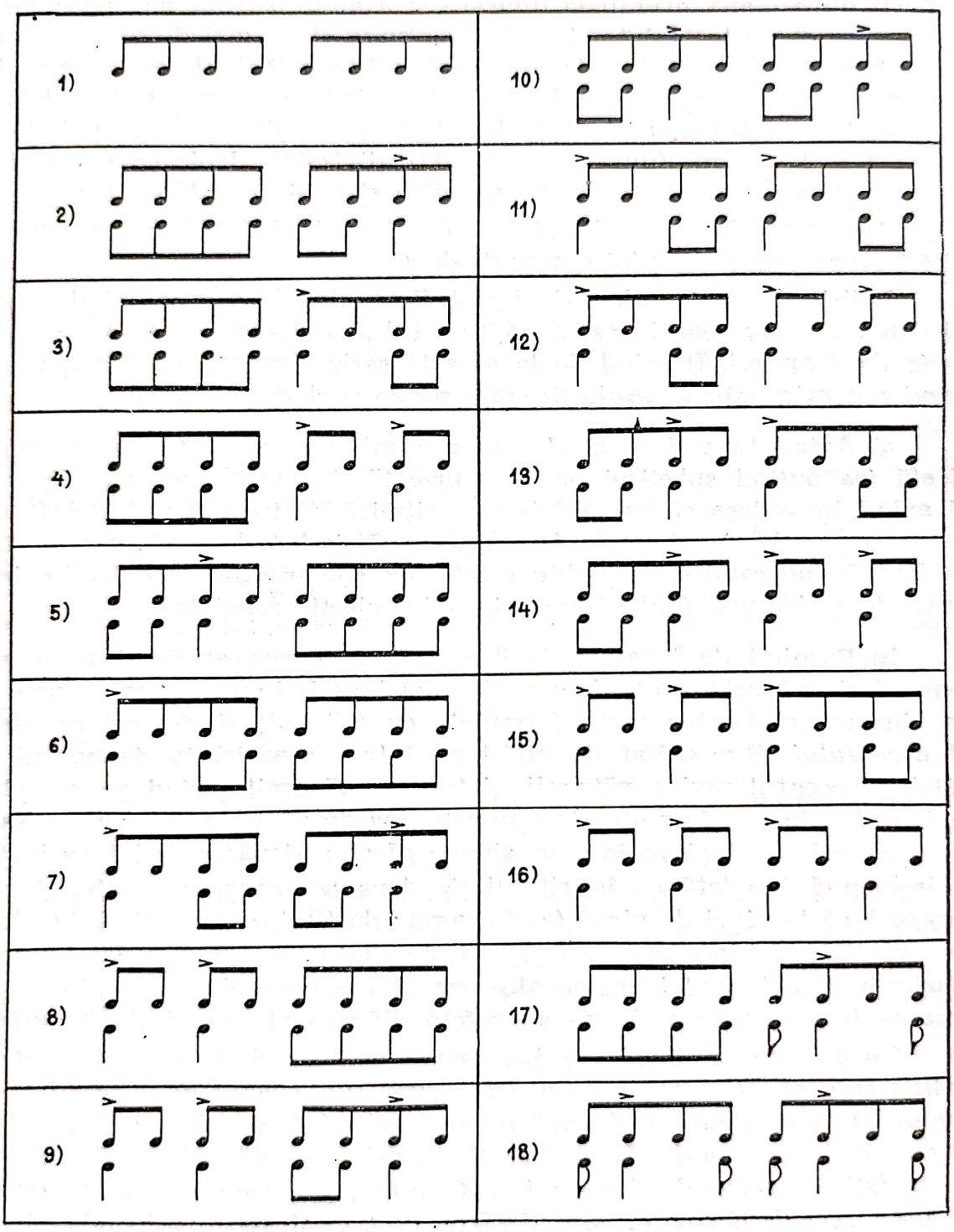
a) Avînd în vedere că durata pătrimii nu este întotdeauna verificată (ea putînd substitui optimea urmată de pauză corespunzătoare), și avînd în vedere strînsa colaborare ritmică dintre dans si strigătură, se poate considera că unele formule cu pătrimi (cele nesincopate) sînt în fapt forme catalectice, dublu catalectice sau multiplu catalectice impuse de strigătură (redusă uneori la interjecții repetate).

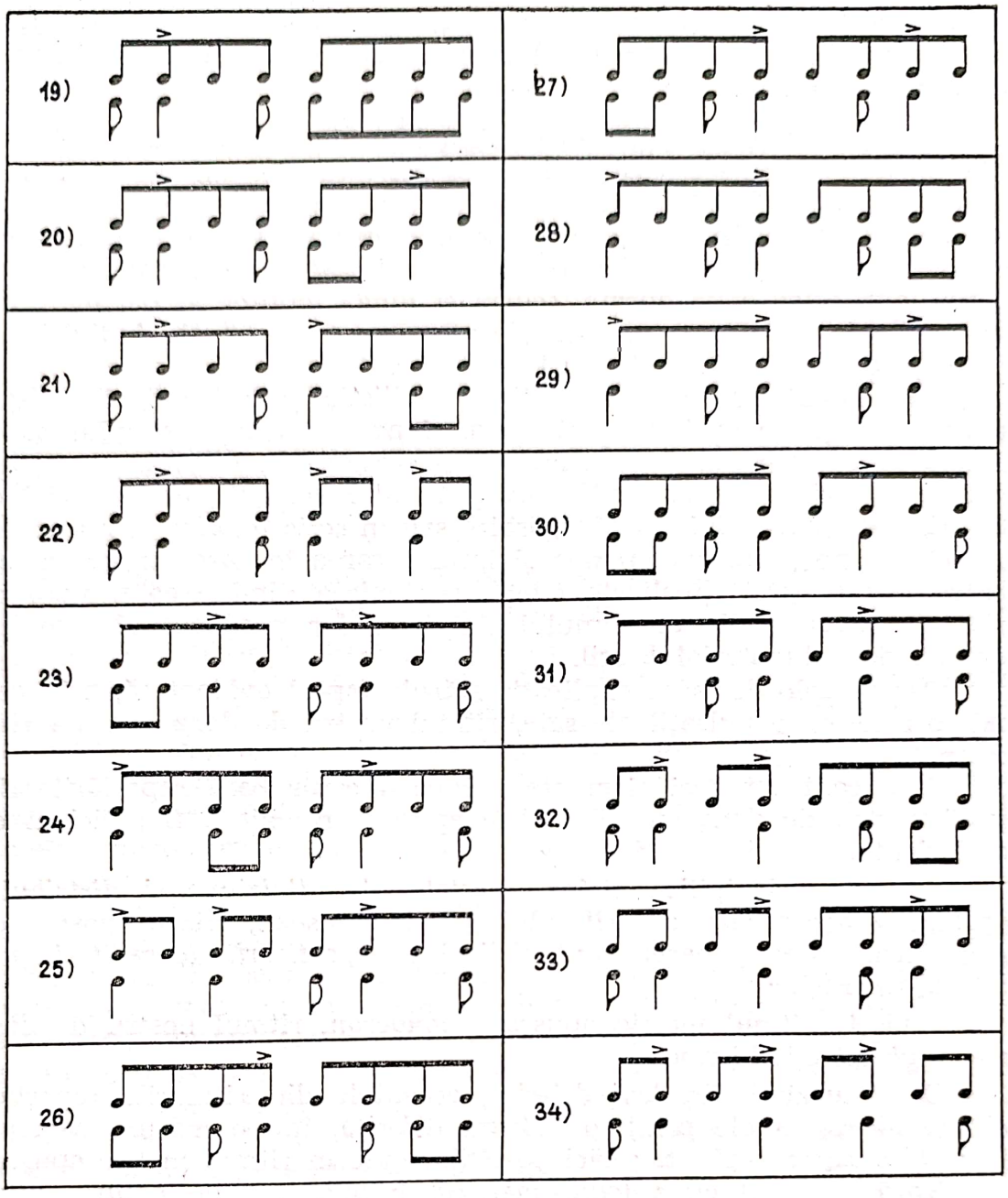
b) Pornind de la seria de 8 optimi, pătrimea apare și ca o valoare derivată prin *contopirea* a cîte două optimi (nu numai pentru a da sincope, ci pentru toate formulele cu pătrimi) și deseori ca *efect al accentului*. S-a arătat de altfel că într-o combinatie de optimi si pătrimi accentul revine pătrimii, și tuturor pătrimilor cînd acestea sînt mai multe într-o formulă. Iar aceasta înseamnă că pătrimea nu este altceva decît contopirea într-un singur efort a două optimi învecinate; și înseamnă totodată că în ritmul de dans accentuarea în chip binar începe încă la nivel de pirici (ca în vers) ; dactilul, anapestul și dipiricul reprezintă astfel accente mai distantate din gruparea ritmică binară ; pătrimile din formulele sincopate sînt și ele contopiri determinate de accente în contratimp de pe suprafețe diferite ale seriei de 8 optimi.

Cu această explicație se inversează ordinea de a privi formulele, ordine care are avantajul de a arăta cum *sub efectul accentuării, prin contopire, deci printr-o singură operație ritmică, se ajunge dintr-odată la oricare altă formulă*. În același timp, prin această unică operație ritmică, *față de seria de 8 optimi toate celelalte formule se află într-un raport direct de derivare*. Este, de fapt, ceea ce ilustrăm prin tabelul III.

Scanned with OKEN Scanner

TABEL III





Se înțelege, firește, că drumul de la seria inițială de 8 optimi la o altă formulă poate trece și prin cîteva faze intermediare (ce reprezintă întotdeauna formule), relevînd cu aceasta un anumit fel de înrudire a unor grupe de formule (și care pot fi supuse unei clasificări), criteriile de înrudire derivînd, în ultimă instanță, din accente, respectiv din numărul, locul și importanța lor. Dar cum aceste accente sînt supuse mereu jocului de varietate, și la orice nivel, rezultă că *ceea ce înrudește în mod esențial diferitele formule și pe toate laolaltă este faptul că toate derivă dintr-o serie comună și aparțin toate valorii totale*

Scanned with OKEN Scanner

de 8. De aici vine de altfel ceea ce coreologii au semnalat : *marea forță combinatorie,* atît în concomitență cît și în succesiune, a formulelor din ritmul nostru de dans.

c) Pentru teoretizarea acestui ritm intervine, în sfîrșit, coordonata stilistică ce impune ideea că *optimea și pătrimea,* ca pulsații ale ritmului, *nu se află în nici un raport de derivare a uneia din alta, ci ele sînt valori ritmice independente dar necesare pentru a fi contrapuse* (stilistic) *una alteia.* Este o explicație ce amintește pe cea dată, de către C. Brăiloiu, celor două durate, scurtă și lungă (optime și pătrime), din *giusto silabic* unde acestea sînt, fiecare, „necompuse" și „indivizibile" din punct de vedere ritmic (v. 1 ; 183—184) [3].

Vom considera însă că explicația stilistică a celor două pulsații nu anulează și nu exclude contopirea, și aceasta pentru simplul motiv că ceea ce a fost odată realizat nu este necesar să fie inventat cu fiecare producere a ritmului, ci devine, ca și în alte domenii, un material de stil. (Este de fapt la fel cum în vorbire sau în scris folosim mereu metafore fără a ne preocupa vremea și împrejurarea în care au fost create pentru prima oară). Realizată odată, contopirea rămîne ca urmare un principiu caracteristic al ritmului de dans, iar produsul ei este apt pentru a deveni material de stil.

Dar dincolo de orice explicație stăruie faptul evident că, prin cele mai caracteristice pulsații ale sale, ritmul nostru de dans este un ritm *bicron.*

S-au conturat deci elemente noi pe a căror bază raportările ritmului nostru de dans cu cel metric apusean promit a fi suficient de concludente.

Față de principiile, strîns corelate, de *diviziune* și *distribuire regulată a accentelor,* ale ritmului metric apusean, ritmul nostru de dans afirmă predominarea *contopirii* și a *repartizării deosebit de variate a accentelor*

Față de ritmul metric apusean *monocron,* ritmul nostru de dans este cu predilecție *bicron.*

Ca decurgînd din *legi* diferite, accentele din ritmurile raportate aci prevalează și ele printr-o *valoare* diferită, într-o măsură oarecare și printr-o *natură* diferită ; căci pe cîtă vreme în ritmul metric apusean prevalează accentul cu *valoare metrică,* întotdeauna de *natură intensivă,* în ritmul nostru de dans (unde majoritatea absolută a formulelor sînt alcătuite din optimi și pătrimi) prevalează accentul cu *valoare ritmică,* accentul revenind adică, de regulă și indiferent de loc și număr (într-o formulă) pulsației mai lungi ; în acest fel, natură intensivă și natură cantitativă se întîlnesc aici în același accent.

---

[3] Din contextul lucrării ce prezintă acest sistem ritmic reiese că termenul „necompus" are în vedere atît *multiplicarea* — proprie ritmicii antice grecești, ca și parlando rubato-ului nostru — cît și *contopirea,* proprie ritmului de dans. Cînd contopirea este totuși evidentă în *giusto silabic,* ea face parte din resursele periferice ale acestui sistem (v. 1 ; 184 și 220—222).

Scanned with OKEN Scanner

Raportări anterioare ne-au relevat deja și alte deosebiri ale ritmurilor în discuție, unul fiind strict *muzical* și aparținînd unei culturi savante apusene, celălalt fiind un ritm *sincretic*, cu predominanță *choreică* și aparținînd unei culturi folclorice carpato-balcanice. S-a arătat mai înainte că ritmul muzical apusean recurge la un număr însemnat de măsuri, și am constatat pe parcurs că ritmul nostru de dans se limitează la abia cîteva valori totale, preferînd cu deosebire pe cea valorînd *8* și în care își înscrie formulele sale cele mai numeroase. Și pentru că valoarea totală de *8* și cîteva din formulele sale (mai simple) se dovedesc a fi universale și cu rădăcini istorice adînci, înțelegem încăodată că ritmul nostru de dans reprezintă o *tradiție străveche*. Străbătînd milenii, puterea tradiției a stat tocmai în cele cîteva tipare (valori totale) prin care spiritualitatea autohtonă s-a simțit întotdeauna *acasă*, și deci mai sigură, ele fiind totuși suficiente pentru a incifra neistovita tendință pentru pitoresc și varietate precum și năzuința de stilizare, atît de caracteristice poporului român.

Putem deci afirma că cu străvechea sa tradiție și cu faptele sale de stil ritmul nostru de dans este mai aproape de *ritmul copiilor*, de *giusto-silabic* și chiar de *ritmul aksak*, reprezentînd împreună cu acestea o altă lume culturală și spirituală decît cea a muzicii culte din apus și a sistemului ei ritmic.

Se impune astfel și concluzia că, prin tot ceea ce îl caracterizează, inclusiv aspectele structurale, *ritmul de dans al folclorului românesc nu aparține sistemului ritmic apusean*, că, totodată *el se impune convingător pentru un alt loc în sistematica ritmicii populare românești*. Dar pentru acest alt loc este necesară o raportare a lui și cu celelalte sisteme, potrivit criteriilor ce se impun, de la caz la caz.

În raportarea cu *ritmul aksak*, *bicron* și el, mai puțin reprezentat în ritmul coregrafic românesc dar mai frecvent în melodiile de dans (care, în unele jocuri ardelenești, se suprapune unui ritm coregrafic binar și sincopat), criteriul care se impune este raportul matematic al celor două pulsații contrastante prin durata lor. Căci în vreme ce în ritmul de dans acest raport este (ca și în *giusto silabic* și *ritmul copiilor)* de 1:2 sau 2:1, în *ritmul aksak* pulsațiile se află într-un raport de 2:3 (optime-optime cu punct) sau și 3:4 (optime cu punct-pătrime), ceea ce dă de fapt *asimetria* pulsațiilor înseși și a ritmului respectiv.

În raportarea cu *ritmul copiilor* criteriile sînt mai multe dar strîns corelate. Principalul *material* al acestui ritm este, precum se știe, cuvîntul versificat (mai puțin ori de loc cîntat) și într-o măsură oarecare și mișcările corporale. În privința structurii, se știe apoi că acest ritm aduce în plus o *valoare totală de 4*, precum și un amestec mai liber, în cuprinsul unei piese, a tuturor valorilor sale totale (ceea ce dă așazisa heterometrie). La acestea se adaugă și faptul că formulele sincopate, atît de caracteristice ritmului de dans, nu sînt proprii ritmului copiilor ; el aduce în schimb frecvente forme catalectice ale celulelor sale și frecvente îngrămădiri de 3 pînă la 6 silabe pe durata piriculuí ; cînd acestea sînt adăugate, pe parcursul unei piese, celulelor pirice și

Scanned with OKEN Scanner

spondaice (acatalectice ori catalectice) ritmul copiilor ia acel aspect pe care Brăiloiu l-a numit „polimorf" (1). Se pare, astfel, că deosebirile cele mai importante dintre aceste două ritmuri rezidă în *motivația* care determină forma concretă a formulelor lor; căci *pe cîtă vreme în ritmul de dans forma concretă a formulelor din lăuntrul unei valori totale are mai mult o motivație stilistică, în ritmul copiilor forma concretă este mai mult impusă,* la ea colaborînd, deopotrivă, tiparul ritmic prestabilit, tehnica de vorbire și grija pentru accentuarea corectă a cuvintelor.

Raportarea ritmului de dans cu *giusto silabic*-ul pe baza criteriului material relevă o deosebire evidentă și exprimată prin însăși denumirea lor. La acest element deosebitor se adaugă cel de ordin stilistic. Vom preciza astfel, de la bun început, că în *giusto silabic,* al cărui material ritmic îl constituie versul cîntat, faptele de stil sînt mai îngrădite, datorită funcției de *comunicare* a versului, pentru care el este obligat să rămînă, întotdeauna, la numărul obișnuit al silabelor sale. Pentru a opera deci fapte de stil, prin combinarea cît mai variată a pulsațiilor sale constrastante în durată, și pentru a rămîne în același timp cu toate silabele sale, octosilabul (respectiv heptasilabul) de pildă, nu o poate face decît *în afara valorii totale de 8,* deci în afara ritmului de dans și numai în cadrul unui sistem pe care Brăiloiu l-a numit odată *giusto silabic bicron* [4].

Cînd hexasilabul (respectiv pentasilabul) este raportat la valoarea totală de 6 a ritmului de dans, lucrurile stau la fel. Găsindu-se însă (ca vers) sub valoarea totală de 8, hexasilabul are avantajul ca prin combinarea (în timpul cîntării) a pulsațiilor sale bicrone să o atingă și pe aceasta și să-și suprapună un număr oarecare de formule peste cele ale ritmului de dans. În ce măsură aceste formule sînt ale *giusto silabic*-ului sau ale ritmului de dans, aceasta o decide genul în care apar, iar în unele cazuri și structurarea desenului melodic; dar nu este exclus ca ele să fie posibile și în spiritul unuia și al altuia. Aparțin însă în mod cert *giusto silabic*-ului formulele hexa-, ori pentasilabice care ajung la o valoare totală de 7, de 9 sau de mai multe optimi.

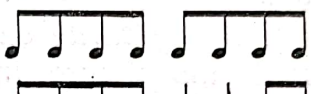
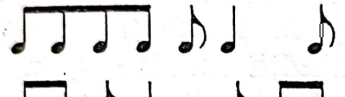
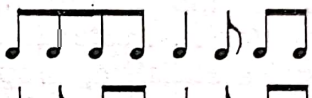
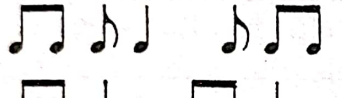
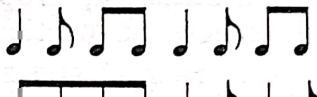
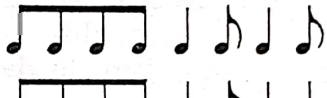
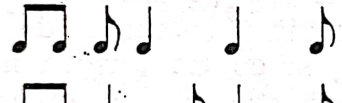
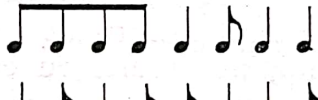
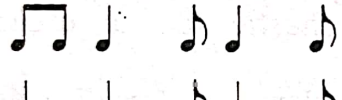
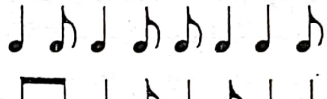
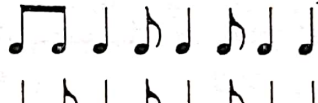
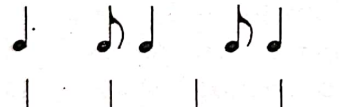
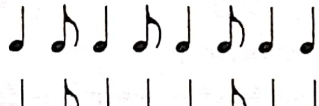
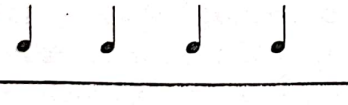
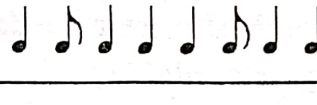
Se poate spune deci că pornind de la seria de 8 sau de 6 optimi (ce reprezintă forma acatalectică a celor două tipuri de vers) *giusto silabic*-ul începe din momentul în care introduce (în timpul cîntării) și combinații de optimi cu pătrimi (bineînțeles, altele decît cele impuse de formele catalectice ale versului). Ieșind din cadrul valorii de 8 sau de 6 el rămîne totuși la un *tipar,* la o *constantă,* care este *versul* cu numărul său fix de picioare metrice (pirice) și care înseamnă mai obișnuit (deci în afară de cazul formelor catalectice) și *un anumit*

---

[4] Brăiloiu, C-tin: *Le giusto syllabique bichrone. Un système rytmique propre à la musique populaire roumaine;* în *Polyphonie,* 2-ème Cahier, Paris, 1948; apoi revizuit și reprodus sub titlul *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumaine;* în *Anuario musical del Instituto Espanol de musicologia del C.S.I.C.,* vol. VII, Barcelona, 1952; în aceeași formă este reprodus și în traducerea românească (v. 1; 173—234).

Scanned with OKEN Scanner

număr de silabe. Ritm de dans și *giusto silabic* au deci, fiecare, cîte un tipar propriu, cel dintîi o *valoare totală* (de 8 sau 6 optimi), celălalt *versul* (cu numărul său de 8 sau 6 silabe). În punctul de unde pornesc toate formulele lor — respectiv seria de 8 sau 6 optimi — aceste tipare se suprapun ; dar prin introducerea și înmulțirea pătrimilor, rezultatul este diferit în cele două tipare. *Cu introducerea și înmulțirea pătrimilor în giusto silabic, numărul pulsațiilor ritmice rămîne același, dar valoarea lor totală crește*, pe cînd *în ritmul de dans, prin introducerea și înmulțirea pătrimilor numărul de pulsații scade, dar valoarea totală rămîne aceeași*. Este ceea ce ne arată și tabelul următor.

Ritm de dans	*val. tot.*	*Nr. pulsații*	*Giusto silabic*	*Nr. pulsații*	*val. tot.*
	8	8		8	8
	8	7		8	9
	8	7		8	10
	8	6		8	10
	8	6		8	11
	8	6		8	12
	8	5		8	12
	8	5			13
	8	4		8	14

Față de ritmul de dans, *giusto silabic*-ul se particularizează, în plus, printr-o mai mare varietate de formule și de valori totale (pe întinderea unui rînd melodic) și prin amestecul variat al acestora, ceea ce din punct de vedere ritmic înseamnă *poliritmie orizontală*, iar din punctul de vedere al valorii totale, a formulelor și a rîndurilor înseși, înseamnă *heterometrie*.

Cu toate acestea ritmul de dans și *giusto silabic*-ul se întîlnesc în multe privințe. Le sînt comune : forma măsurabilă a ritmului, pulsațiile bicrone, formule și mai cu seamă punctul de unde pornesc acestea și unde se suprapun cele două tipare, de unde rezultă și o strînsă *înrudire* a lor. Cît sînt de strîns înrudite aceste două ritmuri o dovedește, de pildă, folosirea de către hexasilabul (respectiv pentasilabul) cîntat

a numeroase formule ritmice de dans, dar poate că mai mult ca orice, amestecul variat al formulelor ritmice de dans cu cele ale *giusto silabic*-ului în numeroase colinde.

Rezultă astfel că dintre toate sistemele ritmice proprii folclorului nostru *cel mai aproape de ritmul de dans este giusto silabic*-ul (bicron), considerat — cum s-a mai arătat — ca un sistem ritmic popular românesc.

* * *

Datele și considerațiile înfățișate de noi pledează elocvent pentru concluzia că *ritmul de dans din folclorul nostru este și el un ritm popular, suficient particularizat* — prin ceea ce are mai caracteristic — *pentru a fi considerat ca un sistem ritmic distinct.*

În el se reflectă legăturile cu formele primare ale culturii umane, unitare pe întregul glob și care, în spațiul etnic românesc sînt neîntrerupte de cursul istoriei. Peste aceste forme și în acest spațiu s-a întipărit însă o matrice stilistică, proprie spiritualității românești, în virtutea căreia cîteva aspecte ne particularizează față de alte popoare.

Pentru o disociere mai sugestivă (de celelalte ritmuri măsurabile) și pentru evitarea echivocului provocat de întrebuințarea destul de nuanțată a termenului „ritm de dans" (sau „de joc"), ritmul analizat de noi se cere denumit printr-un termen deosebit. Propunem de aceea o denumire a lui, în paralel cu cea comună, și cu un termen împrumutat din limba veche grecească : *ritm orchestic* (de la *orchesis* = dans).

Cu el, sistematica ritmicii noastre populare de formă măsurată cuprinde :

a) *ritmul copiilor ;*

b) *ritmul orchestic* (sau *de dans) ;*

c) *ritmul giusto silabic ;*

d) *ritmul aksak ;*

la care, pentru o cuprindere și a melodiilor de dans nereprezentative (semiculte ș.a.) și a altor categorii de melodii de origină sau de influență apuseană, se poate adăuga și

e) *ritmul apusean.*

Făcînd deci abstracție de categoriile folclorice cărora le este corelat curent termenul „ritm de dans", vom considera că aparțin sistemului nostru :

— ritmul coregrafic din genul numit, mai comun, joc ;

— ritmul melodiilor de joc reprezentative ;

— ritmul versului strigat și al versului (destinat cîntării) scandat ;

Scanned with OKEN Scanner

— ritmul cîntecelor vocale de dans care rămîn la serii de optimi (ori la eventuale forme catalectice) și la formule cu valoare totală de 8 ;

— ritmul genurilor sincretice care implică dansul ;

— ritmul unor genuri vocal-muzicale desprinse de dans dar care păstrează formulele ritmului de dans.

Nu vom considera însă că îi aparțin celelalte cîntece vocale ce amintesc doar de forma de bază a ritmului de dans, forma precisă, măsurabilă, care este proprie — după cum se vede din chiar sistematica de mai sus — mai multor sisteme și este deci insuficientă pentru a-l defini.

Față de aceste specificări se impune totuși situația unor genuri care amintesc de o legătură cu dansul, dar al căror ritm inițial a suferit o ușoară modificare. În această situație sînt melodiile de joc (reprezentative), cîntecele vocale de dans, dar și alte genuri în care spondeul se transformă ușor într-o pătrime cu punct + optime pentru ca aceasta din urmă să devină un fel de anacruză pentru ceea ce urmează ; aspectul a fost semnalat de altfel și în *ritmul copiilor* (v. 1 ; 162—163). În chip asemănător se impun și colindele unor zone al căror ritm suferă (mai ales în interpretările individuale) o ușoară rubatizare ; formulele *ritmului orchestic* sînt însă suficient de evidente pentru a fi considerate, în toate cazurile ca atare.

Pentru delimitarea *ritmului orchestic* față de celelalte sisteme se impune, în fine, și o grafie care să-i oglindească particularitățile. În această privință se poate observa că, din marea varietate a formulelor sale cu valoare totală de *8*, cele mai multe, respectiv toate în afară de formulele de tip dohmiac, sînt *descompozabile* în cîte două, trei sau patru celule identice ori diferite. Formulele ritmului orchestic vor fi astfel suficient exprimate prin valoarea lor totală (deci 8 optimi) pusă lîngă cheie sub formă de fracție, prin bară plină după fiecare formulă, la care, pentru cele descompozabile se va introduce și bara mică dintre celulele componente.

În legătură cu această problemă este cazul să observăm că transcrierile mai vechi ale melodiilor cu *ritm de dans* au adoptat curent grafia proprie *ritmului metric apusean* (formulei cu valoare totală de *8* revenindu-i cîte două măsuri de două pătrimi), iar în unele cazuri și pe cea proprie *giusto silabic*-ului, ceea ce impune, firește, o revizuire.

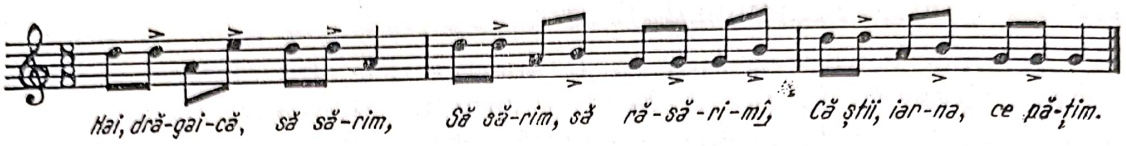
A ilustra *ritmul orchestic* în toate domeniile și categoriile folclorice menționate mai înainte este de-a dreptul superfluu, căci în unele este deosebit de evident, iar în altele a fost în parte demonstrat. Față de ce s-a arătat pînă acum în această privință adăugăm totuși cîteva exemple muzicale ce reprezintă genuri folclorice mai puțin luate în vedere sau și aspecte încă neîntîlnite ori nesesizate în genurile luate în considerare.

Enumerăm între acestea :

Scanned with OKEN Scanner

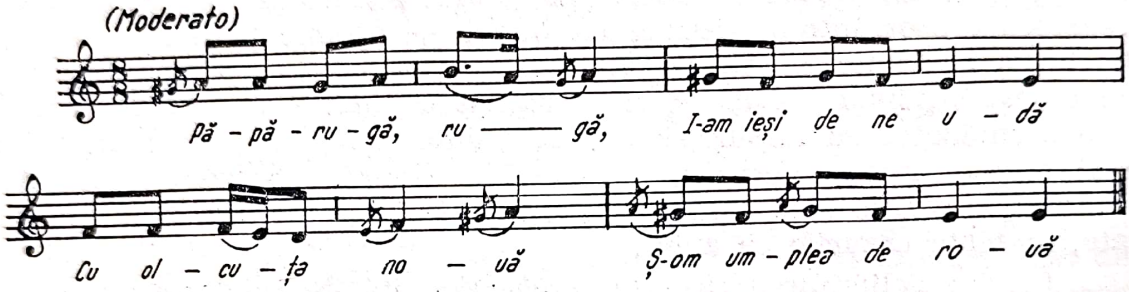
a) Genuri sincretice care *implică* dansul ca, de exemplu, *Drăgaica* :

I. Nicola, *Curs de folclor muzical*, pag. 192

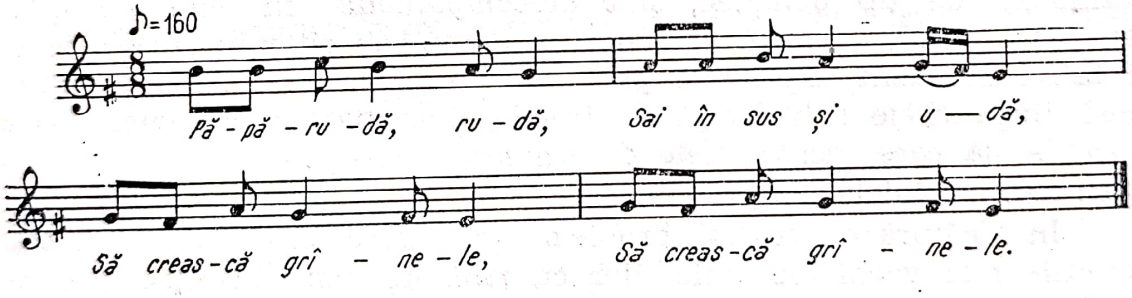


de asemenea, *Paparuda* :

N. Lighezan, *Folclor muzical bănățean*, pag. 203 nr. 311

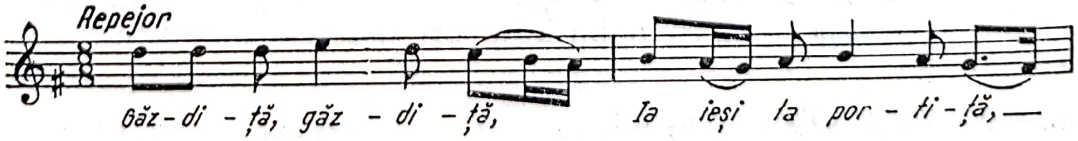


I. Nicola, *Curs de folclor muzical*, pag. 228

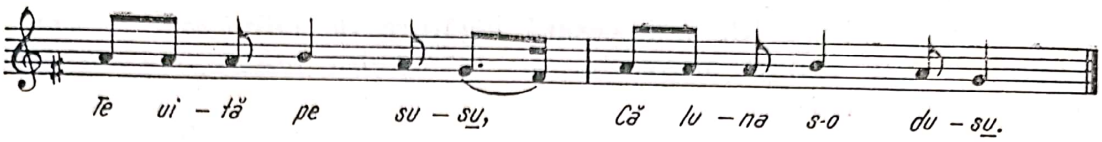


b) Genuri vocal-muzicale care *presupun* dansul, între care se numără, pe alocuri, și cîntecul ceremonial *al clăcii de tors* (respectiv al clăcii cu fete, la care vin și flăcăi) :

I. Cocișiu, *Cîntece pop. rom.* pag. 35



Scanned with OKEN Scanner

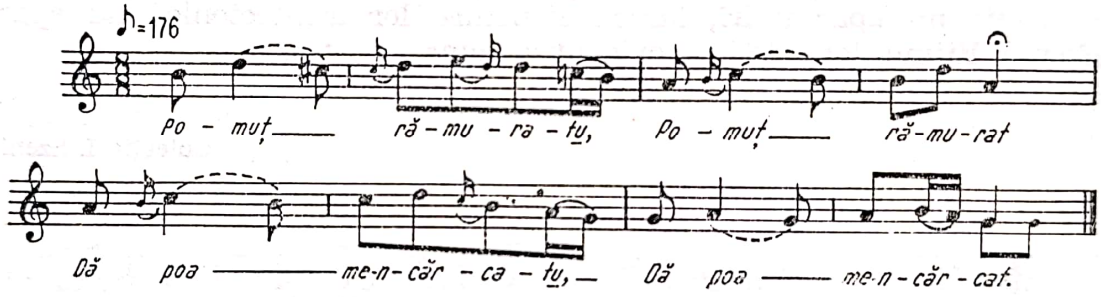


c) Genuri vocal-muzicale care *amintesc* de o legătură cu dansul (și sînt înrudite ritmic cu el).

Categoria folclorică luată în considerare și analizată, pe larg, în această privință este *colinda* (v. 9). Vom adăuga doar că formulele ritmice de dans ca amfibrah + dipiric și amfibrah + spondeu, atestate pînă acum numai în refrenul colindelor, sînt întîlnite și în rîndurile melodice obișnuite ale acestora. Fiind însă vorba de rînduri melodice construite pe măsura hexasilabului, acomodarea acestuia la formulele ritmice de dans cu 7 pulsații (în primul caz) și cu 5 pulsații (în al doilea caz) determină modificări ce diferă de la un caz la altul.

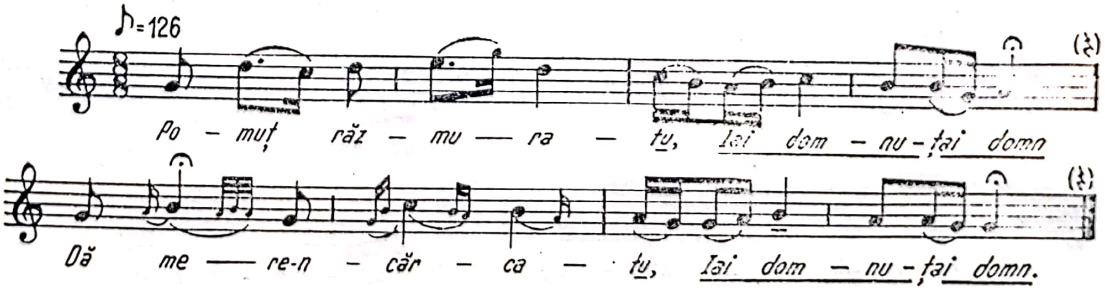
Acomodarea hexasilabului cîntat la formula cu 7 pulsații (amfibrah + dipiric) determină, de pildă, aducerea unei silabe pe durata a două pulsații ritmice, în exemplul nostru de mai jos pe durata a două pulsații ale amfibrahului :

Colecția Tr. Mîrza



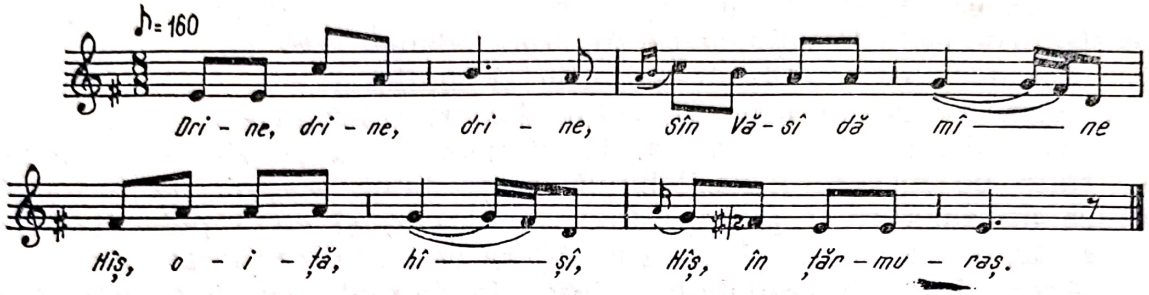
pe cînd, acomodarea hexasilabului (al rîndului melodic obișnuit) la formula cu 5 pulsații (amfibrah + spondeu) determină o modificare mai curioasă : trecerea ultimei silabe a versului cîntat dincolo de valoarea totală de *8* a formulei ritmice de dans și alipirea ei (din punct de vedere ritmic) la refrenul ce urmează, ca în exemplul de mai jos :

Colecția Tr. Mîrza



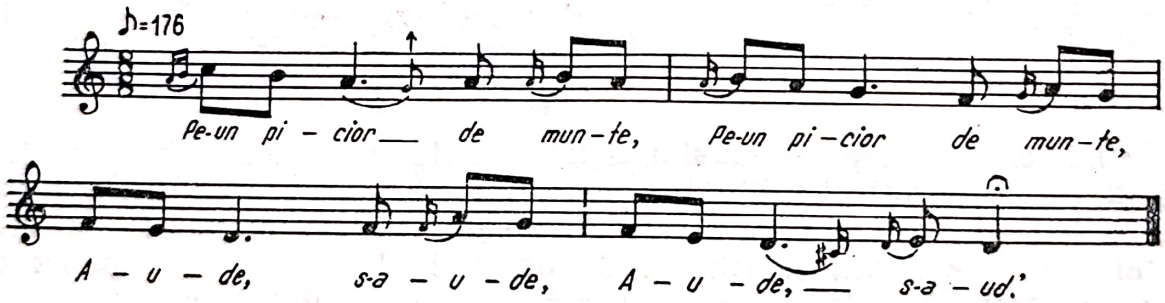
Pe lîngă colinde, de o necesară legătură de odinioară cu dansul amintesc și alte genuri străvechi ale folclorului nostru, ca de pildă *Cîntecul vergelului*:

Colecția Tr. Mîrza

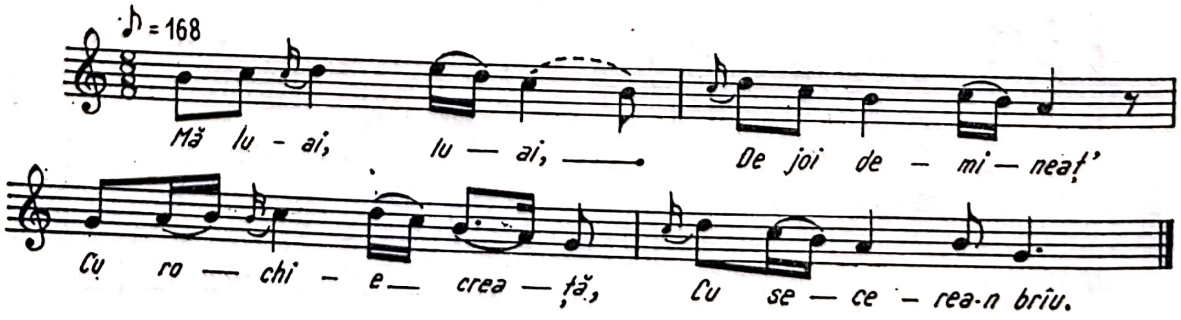


Între genurile mai puțin luate în vedere stau și *cîntecele epice* transilvănene, deosebite structural de baladele cu formă liberă și *ritm liber* din celelalte ținuturi ale țării, dar înrudite mai de aproape cu alte genuri și specii destinate execuției colective. Confundate — unele dintre ele — cu colindele, ele se disting totuși prin faptul că în conținutul lor poetic nu apar urări, iar în structura lor arhitectonică nu apare refrenul. Ritmul lor este însă evident *de dans*.

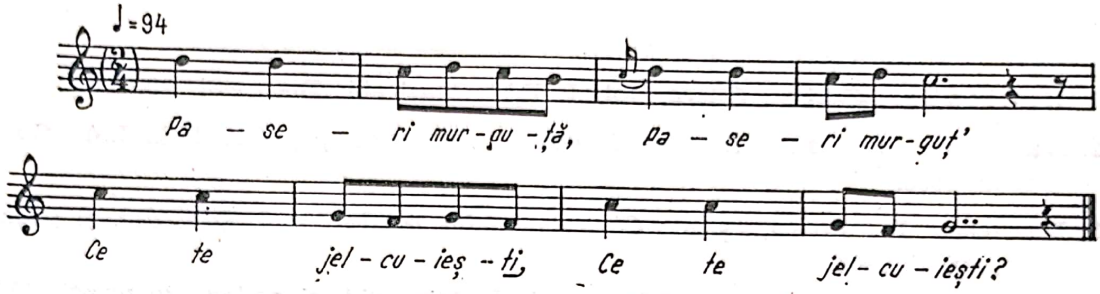
Colecția I. Szenik



Colecția Tr. Mîrza



B. Bartók, R.F.M.II nr. 410 b



etc., etc.

Prezența *ritmului orchestic* în cîntecele epice transilvănene atestă desigur o mare vechime a structurii lor. Împreună cu celelalte exemple ele vin apoi să ilustreze o *rădăcină ritmică comună* a unui număr mai mare de genuri și specii ale folclorului românesc, derivarea lor din genurile sincretice străvechi ce implicau dansul.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

1. Brăiloiu, C-tin: *Opere*, vol. I. Edit. Muzicală, București, 1967.
2. Bartók, Béla: *Însemnări asupra cîntecului popular*. E.S.P.L.A. București, 1956.
3. Nicola, R. Ioan, ş. a.: *Curs de folclor muzical* p. I. Edit. did. şi pedag. București, 1963.
4. Comişel, Emilia: *Folclor muzical*, Edit. did. şi pedag. București, 1967.
5. Giuleanu, Victor: *Ritmul muzical*, vol. I., Edit. Muz., București, 1968.
6. Mocquereau, A.: *Le nombre musical grègorien, ou rhythmique grègorienne*, tome I, Rome-Tournai, 1908.
7. Mîrza, Traian: *Contribuţii la cunoaşterea principiilor structurale ale cîntecului popular românesc vechi*; în *Lucrări de muzicologie*, vol. 3, Cluj, 1967.
8. Bentoiu, Pascal: *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti*; în *Revista de folclor*, 1956, nr. 1—2.
9. Ciobanu, Gheorghe: *Înrudirea dintre ritmul dansului şi al colindelor*; în *Revista de etnografie şi folclor*, an IX, 1964, nr. 1.
10. Alexandru, Tiberiu: *Béla Bartók despre folclorul românesc*. Edit. Muz. București, 1958.
11. Blaga, Lucian: *Orizont şi stil*; în *Trilogia culturii*; E.L.U., București, 1969.
12. Bucşan, Andrei: *Specificul dansului popular românesc*; Edit. Acad. R.S.R. București, 1971.
13. Bucşan, Andrei: *Probleme ale ritmului în dansul popular românesc*; în *Revista de etnografie şi folclor*, an XIII, 1968, nr. 2.
14. Bucşan, Andrei: *Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti*; în *Revista de etnografie şi folclor*, an. XII, 1967, nr. 3.
15. Bucşan, Andrei: *Ritmul sincopat în dansul popular românesc*; în *Revista de etnografie şi folclor*, an X, 1965, nr. 3.
16. Proca, Vera: *Despre notarea dansului popular românesc*; în *Revista de folclor*, 1956, nr. 1—2.
17. Vasilescu, T.-Tita, S.: *Folclor coregrafic românesc*. Edit. Casa centrală a creaţiei populare, București, 1969.
18. Costea, C-tin: *Folclor coregrafic din Bihor*. Edit. Casa creaţiei populare a jud. Bihor, Oradea, 1968.
19. Popescu, Judeţ Gh.: *Jocuri populare din Oaş şi Maramureş*, vol. I. Edit. Casa regională a creaţiei populare, 1963.
20. Dombi, Emeric: *Dansuri populare din regiunea Cluj*, vol. I. Edit. Casa creaţiei populare, Cluj, 1967.
21. Georgescu, C. D.: *Melodii de joc din Oltenia*. Edit. Muzicală, București, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ZAMFIR

Despre obîrşia şi filiaţia unor melodii de doină

Scanned with OKEN Scanner

În modestele noastre cercetări * pe urmele folcloriștilor Constantin Brăiloiu și Ilarion Cocișiu care au cules în anul 1935 și în zona folclorică a Năsăudului, am descoperit, după și peste 20 de ani de la data amintită, prin lărgirea unor investigații de teren, în spirit de echipă, așa cum cere cercetarea modernă, un fenomen folcloric a cărui explicație se încadrează în conținutul noțiunilor „obîrșie și filiație" [1], și anume : procesul nașterii și formării unor creații artistice populare, respectiv apariția și dezvoltarea acestora pe un anumit teritoriu, în condiții social-istorice date și impulsionate de conjuctura economică a vremii. Este vorba de melodia unei doine cu caracter local foarte restrîns, a cărei structură, după datele analitice cunoscute pînă azi, ar fi generat în condiții speciale, și dezvoltat, diverse variante de melodii de doină și apoi de cîntec [2].

Cele 150 de piese de acest gen culese de pe teren le-am repartizat în trei categorii. Prima categorie constă din 55 variante vocale și instrumentale în care predomină titlurile *A oii* sau *Ciobanul care și-a pierdut oile ;* a doua categorie constă din 73 variante vocale și instrumentale în care predomină titlul *De jele ;* a treia categorie conține 22 piese ce par să reprezinte fondul vechi de melodii instrumentale cu tema ciobanului care și-a pierdut oile. Diferențierea lor am făcut-o pe baza analizei structural-stilistice. Astfel prima categorie prezintă următoarele caractere generale :

a) morfologic, se încadrează într-o formă arhitectonică simplă — trei sau patru rînduri melodice ** cu profiluri deosebite — evoluînd pe o scară muzicală pentacordală al cărui substrat prepentatonic este foarte evident ;

---

* O comunicare sub titlul *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român* a apărut în *Revista de etnografie și folclor*, tomul 10, nr. 4, București 1965, cu subtitlul *Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, pag. 363—372. Fiind vorba însă de o simplă comunicare, cu prezentarea unor fapte mai mult enunțate fără să putem dispune de documentarea necesară, studiul de față este menit să pună problema în toată complexitatea ei, încercînd o rezolvare mai documentată.

** Rînd melodic = melodie ce evoluează pe întinderea unui vers.

b) sintactic, prezintă structură motivică arhaică de tip iamb, troheu și spondeu, mai rar peon IV (vvv —) ;

c) începutul și sfîrșitul rîndului întîi melodic pe treapta a cincea, iar lunecarea de pe treapta a patra spre treapta întîi în formule repetate de cvartă descendentă amintește de fondul melodic vechi păstoresc ;

d) ambitus de cvintă ;

e) tempo rar — rubato ;

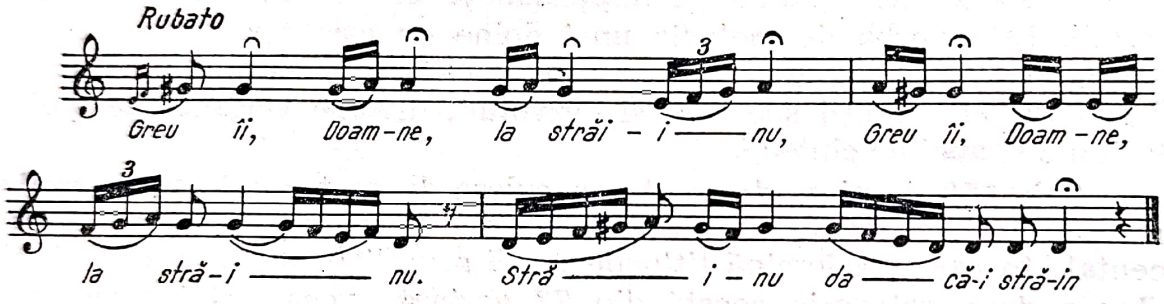
f) conținut predominant epic păstoresc.

Exemplificăm 3 variante melodice pe care le considerăm interesante sub raportul evoluției lor stilistice ; prima din comuna Rebra, a doua din comuna Șanț și a treia din comuna Leșu, centre importante, după observațiile noastre, care păstrează melodia tradițională a acestei doine.

DE JALE

A.I.E.F.
mg. 1572 f

com. Rebra jud. Bistrița-Năsăud
cîntă *Reveca Pop* acompaniată
la fluier de *Ion I. Rus*,
22 mai 1959. Culeg. *C. Zamfir*

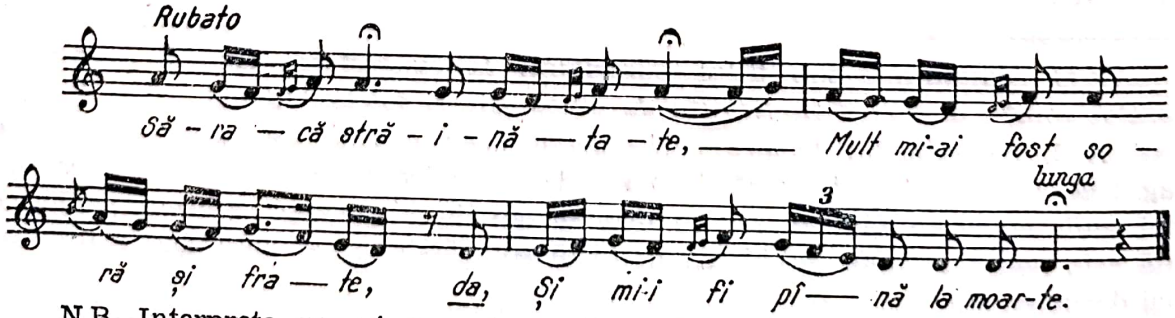


N.B. Acompanierea la fluier urmează fidel linia melodică a vocii cu care se confundă, după acomodare, în strofele următoare. Interpreta repetă de obicei rîndul al treilea melodic.

SĂRACA STRĂINĂTATE

A.I.E.F.
fg. 55 11 b

Com. Șanț jud. Bistrița-Năsăud
cîntă *Elena Timiș*,
10 sept. 1935. Culeg. *Il. Cocișiu*

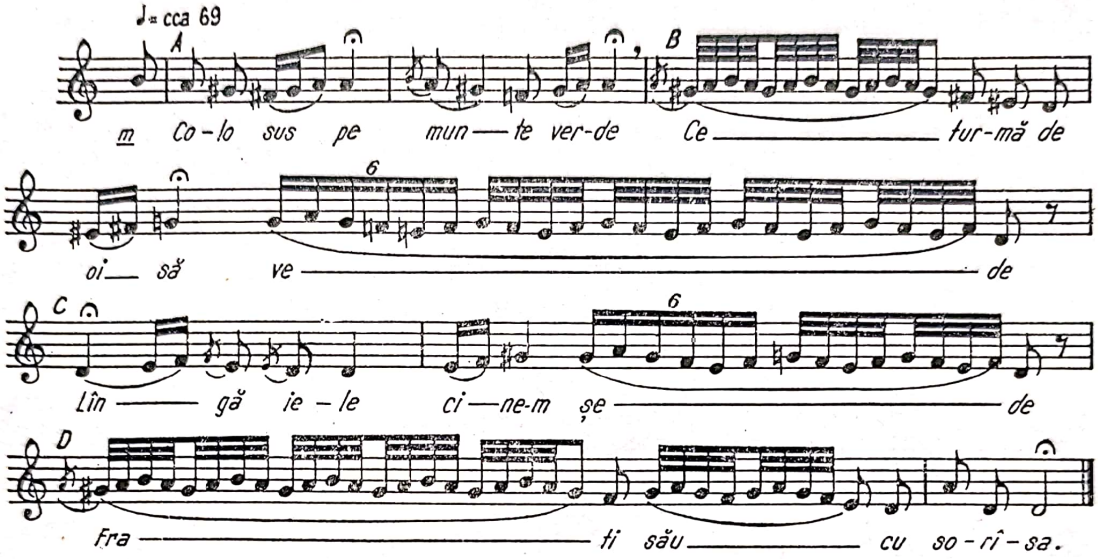


N.B. Interpreta numai uneori repetă rîndul al treilea melodic.

COLO SUS PE MUNTE VERDE

A.I.E.F.
fg. 5643 a

Com. Leşu Jud. Bistriţa Năsăud
cîntă *Maria Precup*,
24 sept. 1935. Culeg. *Il. Cocişiu*

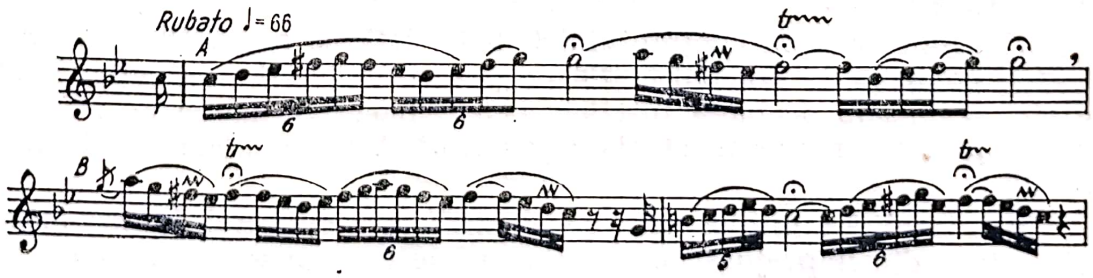


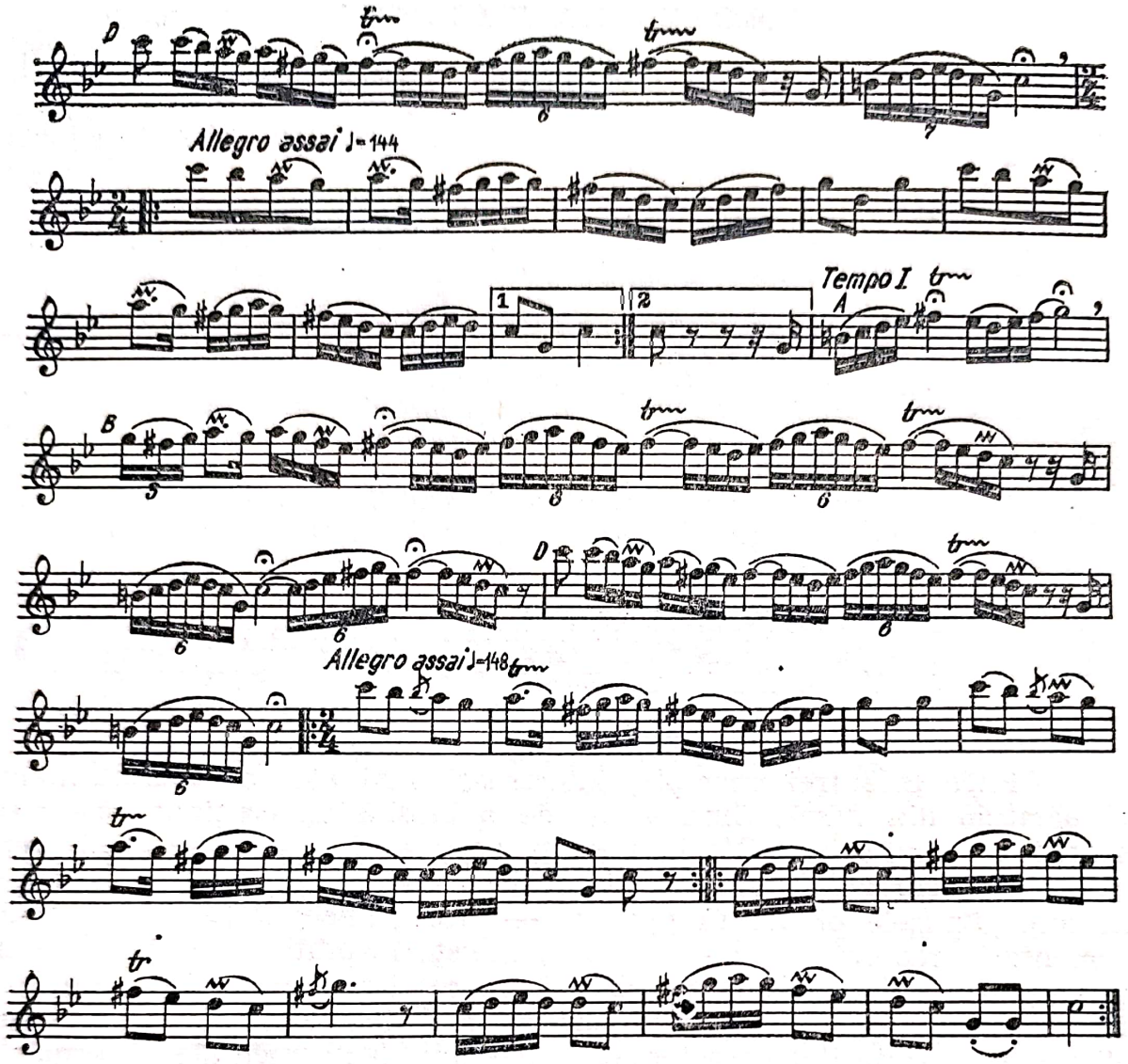
Dintre cele trei exemple, interesează mai ales conţinutul literar al acestuia din urmă, fiind vorba de o baladă cu conţinut păstoresc, despre care interpreta Maria Precup spunea că este „cea mai veče cîntare a păcurarului“ şi că o ştie de la o mătuşă în vîrstă de şaptezeci de ani. „Spusele ei par să probeze — zice Tiberiu Alexandru într-un comentariu radiodifuzat [3], — că melodia este înrudită cu varianta locală a povestirii instrumentale a ciobanului care şi-a pierdut oile“. Într-adevăr varianta locală probează înrudirea melodică a acestei doine, dacă eliminăm figuraţiile caracteristice tehnicii instrumentale şi urmărim doar profilul melodiei :

CÎND ŞI-A PIERDUT CIOBANU OILE

A.I.E.F.
mg. 555 c

Com. Leşu jud. Bistriţa-Năsăud
la fluier : *Larion Marica*,
26 august 1955. Culeg. *C. Zamfir*





N.B. Înălțime reală.

Informatorul spune că a învățat acest poem „pe munte la ciobani, de mult, de cîn' am început ieu a zîșe în trișcă". De altfel revenirile din culegerile ulterioare [4] păstrează profilul melodic, improvizația evoluînd doar asupra formei. Motivul melodic al jocului este, după toate probabilitățile, cel tradițional, fiind cunoscut și larg răspîndit în special prin cărțile de școală [5].

Revenind asupra conținutului baladei iată ce ne afirmă interpreta Maria Precup la 11 noiembrie 1955 : „Asta-i cîntec de cin' sute de ani, de cîn' eram sub ocupația turcilor. Fetele frumoase mergeau de le ascundea părinții în munți, sta la oi cu frați. Vineau numa cîn' le căsătoreau".

Sînt realități intuite care reies atît din conținutul literar al baladei, cît și din împrejurările istorico-sociale ce urmează a fi comentate.

Scanned with OKEN Scanner

Dar să vedem mai întîi conținutul ei în versuri :

„Colo sus pe munte verde,
Ce turmă de oi se vede,
Lîngă iele cine-mi șede ?
Frate-său cu soru-sa
Frate-său pe rît durmia,
Soru-sa oile păștia,
— Scoală, frate, și le-om mulge
Că gre ploiță ni-ajunge.
Mulge două, lasă nouă,
Că ia vini-un nor și ploaie,
Pi cea vale lungă, lată,
Greu nor di ploaie s-arată.
— Acela nu-i nor de ploaie,
Că vin turcii să te ieie.
— Frate, unde m-aș ascunde ?
— Tomna-n fundu colibii,
Sub gluguța bădiții,
Un'-i locu buducit.
Și nici vorba n-o sfîrșit
Turcii la dînsa sosi :
— Bună zîua, om de treabă,
Sănătos, voinic frumos ?
— Hai poftiți și hodiniți
— N-am venit să hodinim.
Am venit să vă peștim,
Pe soru-ta ț-o luăm.
— Pînă capu sus mi-a sta,
Sorioară nu mi-oi da,
Făr' tri sute de-oi mărunte
Ce zbghiară vara pe munte,
Ieu pe-acelea vi le-oi da
Și pe sorioara ba.
— Noi di-acelea n-om lua,
Făr' numai pe soru-ta.
— Pînă capu-n sus mi-o sta
Sorioara nu voi da.
Tri sute de mielușei,
Tăt mîndri și ocheși
Și pi-aceia vi i-oi da,
Da pe sorioara, ba.
— Nici di-aceia n-om lua,
Făr' pe sorioara ta.
— Pînă capu-n sus mi-o sta,
Sorioara nu voi da.
Tri sute di oi alesă
Ce din coarne aur varsă
Și pi-acelea vi le-oi da
Da pe sorioara, ba.

— Foaie verde din cărare,
Văd, frate, că nu-i scăpare
Da' ia forfăcuțăle
Și-m taie cosîțele
Și cerceii din urechi,
Pune-i de torț la găleț' ;
Cînd cerceii-or zurăii,
Oile-n strung-or vini,
Cînd' cerceii-or rugini,
Să știi, frate, c-oi muri.
Turcii o pus-o călare,
Pînă la Dunărea mare,
De pe cal s-o aruncat
Și-n Dunăre s-o lăsat
Și din gur-o cuvîntat :
— Decît roabă turcilor,
Mai bin' hrană peștilor".

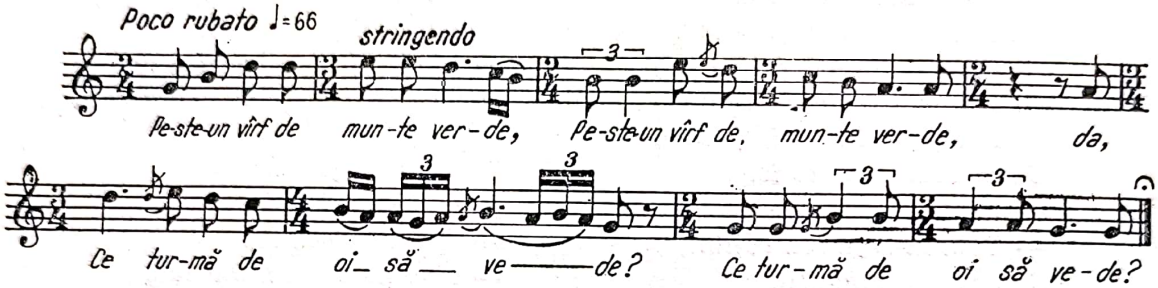
Scanned with OKEN Scanner

În formă redusă apare cîntată şi sub numele de *Aliman* sau *Daliman* [6]. Iat-o de pildă cîntată pe o melodie de colindă :

PESTE-UN VÎRF DE MUNTE VERDE

A.I.E.F.
mg. 552 d

Com. Ilva Mică, jud. Bistriţa-Năsăud,
Cîntă *Ioana Gagea*,
15 august 1955.
Culeg. *C. Zamfir*



„Peste-un vîrf de munte verde
Ce turmă de oi să vede ?
Dar la ele cine şăde ?
Aliman cu sorî-sa,
Aliman ce le mulgea.
Colo-n sus pe valea lată,
Ce nor de ploaie s-arată ?
— Marie, bolîndă eşti
C-acela nu-i nor de ploaie ;
Că-i un zmău şi c-o zmăoaie,
Vin la tine să te ieie
— Alimane, frate-al meu,
Cată forfăcuţele
Şi-m taie cosiţele.
Din păruţul meu cel creţ,
Fă tortiţă la găleţ."

Desigur din textul bogat al baladei au rămas doar cîteva momente, atît cît este necesar să o recunoaştem, ea fiind scurtată pe măsura funcţiei sale noi de a se cînta la fereastră. Ceea ce interesează în mod special aici este faptul că răpirea fetei nu mai este pusă pe seama turcilor, ci a zmăului, aşa precum de altfel o întîlnim şi în alte părţi ale locului [7]. Fenomenul este semnificativ în folclorul nostru ca o generalizare artistică, tema răpirii fetei pentru a fi dusă în robie fiind larg răspîndită.

Între melodie şi text există o legătură evidentă, fiind vorba de acelaşi conţinut : „A oii", „Horia oilor", „Cîntarea oilor", zic localnicii referindu-se la cîntarea ei cu vocea şi „Cînd şi-a pierdut păcuraru oile", „A oilor", „Horea oii", „După oi", „Horea păcurarului", cînd o execută din fluier [8].

Din punct de vedere muzical, primul exemplu constă din 3 rînduri melodice prezentîndu-se strofic, ca un cîntec propriu-zis. A fost cules la 22 mai 1959 de subsemnatul în comuna Rebra de la Raveca Pop în vîrstă de 46 de ani, acompaniată la fluier de Ioan I. Rus, în

vîrstă de 48 de ani și intitulat „De jele“ din cauza textului care reflectă viața amară, plină de griji și necazuri din trecut, a celui plecat de la ai săi din sat. Rîndul întîi melodic începe pe treapta a patra urcată, se sprijină și face cadență pe treapta a cincea pe un sunet lung. Rîndul al doilea are un profil melodic coborîtor, pornind de la treapta a cincea și oprindu-se pe treapta a patra, apoi printr-o figurație melodică făcînd coborîrea pe treapta întîi. Rîndul al treilea își ia repede avînt spre treapta a cincea socotită drept treapta de început a lui, se oprește puțin pe treapta a patra, apoi lunecă spre treapta întîi pe care termină în recitativ drept. Scara muzicală pe care-și deapănă melodia este un pentacord cu treapta a patra urcată, în care treapta a treia este abia atinsă. Din această cauză putem spune că melodia evoluează pe un tetra-ton : *re — mi — sol diez — la,* considerată foarte veche pe scara ierarhică a dezvoltării muzicale. Deși în realitate melodia are o formă de cîntec, ea se interpretează liber, improvizîndu-se în cadrul fiecărui rînd melodic diverse formule pe un ambitus sonor restrîns, ca doinele propriu-zise.

Exemplul al doilea, denumit de interpretă „horie“ a fost cules de regretatul Ilarion Cocișiu în anul 1935 de la Elena Timiș în vîrstă de 21 de ani din comuna Șanț. Este în realitate tot o „horie de jale“, variantă a celei precedente, cu forma de 3 rînduri melodice care evoluează pe o scară pentacordală diatonică, avînd aceeași caracteristică de simplă atingere a treptei a treia, deci prezentîndu-se în tetratonul *re — mi — sol — la,* ca structură sonoră de bază. La cadența rîndului întîi melodic, interpreta dă un avînt legăturii cu rîndul al doilea, atingînd treapta superioară și creînd astfel impresia unei scări hexacordale dorice. O particularitate a ei față de melodia precedentă se observă la începutul rîndului al treilea melodic, care urcă treptat spre treapta a cincea, dîndu-i astfel un profil melodic ascendent-descendent. Interpretarea liberă creează și în acest caz atmosfera improvizatorică a doinei, alături de formulele ei caracteristice, printre care remarcăm coborîrea de la treapta a patra la treapta întîia și recitarea dreaptă pe treapta întîia.

Exemplul al treilea, cules în anul 1935 de Ilarion Cocișiu de la Maria Precup din Leșu, care pe atunci avea vîrsta de 31 de ani, se deosebește de variantele anterioare prin forma ceva mai dezvoltată, avînd patru rînduri melodice și prin stilul de interpretare bogat ornamentat în care se ascunde linia melodiei propriu-zise. Față de exemplele precedente rîndul întîi melodic este aproape neschimbat. Începînd cu rîndul al doilea, interpreta își deapănă ornamentările sale stilistice ca niște rotiri în jurul cîte unui sunet fix, dînd melodiei un pronunțat caracter improvizatoric. Rîndurile melodice se profilează ca și în exemplele anterioare, cu deosebirea însă că interpreta adaugă la mijloc un al treilea rînd, pornind de la treapta întîia către a treia și înapoi, urcînd apoi treptat pînă la treapta a patra de unde coboară pe formula melodică obișnuită pînă la treapta întîia. Cele patru rînduri melodice se prezintă în profil astfel : 1. linie aproape dreaptă, orizontală ; 2. linie

Scanned with OKEN Scanner

descendentă ; 3. linie ascendent-descendentă ; 4. linie descendentă cu săritură de cvintă la cadența finală. Scara muzicală constă dintr-un pentacord care, datorită stilului de interpretare, profilează un hexacord doric, întocmai ca și exemplul al doilea, numai că de data aceasta treapta a patra apare mobilă, adică în rîndul întîi melodic este urcată cu un semiton pe cînd în rîndul al doilea stăruie în poziția sa naturală. Această observație constituie una din caracteristicile doinei „de jale", despre care va fi vorba mai tîrziu, iar rîndul al treilea melodic adăugat de interpretă pare tot un împrumut din melodia acesteia din urmă. Faptul este explicabil dacă ne gîndim la coexistența a două melodii distincte de doină în momentul culegerii : una în formă simplă și alta în formă dezvoltată. Forma cea mai simplă am găsit-o în comuna Rebra, prezentată în primul exemplu muzical, unde au fost culese mai multe variante ale acestei melodii și unde forma dezvoltată a doinei de jale are o circulație foarte redusă.

Aria de răspîndire a variantelor melodice de doină în formă simplă este limitată. Dacă ne referim la execuția ei instrumentală, cuprinde zona ce se întinde de la orașul Năsăud spre răsărit pînă în Carpații orientali, spre miazănoapte, pînă în Munții Rodnei, iar spre miazăzi, pînă în Munții Căliman, atingînd cursul superior al rîului Mureș pe la Deda și comuna Rușii Munți ca cel mai sudic punct de circulație. La apus, rîul Rebra constituie parcă o barieră naturală care se prelungește pe o linie dreaptă convențională ce ar uni comunele Rebrișoara și Prislop cu orașul Bistrița și, mai spre miazăzi, cu comunele Domnești și Mărișel. Referindu-ne însă numai la cîntarea vocală a melodiei în cauză, aria ei de circulație este atît de restrînsă încît se reduce doar la satele de pe cursul superior al Someșului Mare cu afluenții lui Ilva și Leșu. Orașul Năsăud rămîne în afara zonei respective de circulație.

Nici o culegere cunoscută de noi pînă în prezent [9], inclusiv culegerile din arhiva Institutului de etnografie și folclor nu indică alte zone de răspîndire a acestei melodii. Centrele mai importante din care s-au cules variante ale ei sînt trei : comunele Rebra, Șanț și Leșu, dintre care cea de a doua se remarcă mai ales prin interpretare instrumentală. Caracteristic pentru interpretarea ei instrumentală este forma cu trei rînduri melodice, formă pe care o întîlnim în variantele vocale culese în comuna Rebra. Variantele vocale în comuna Leșu se prezintă mai evoluate ; ele au patru rînduri melodice ca și cele culese în comuna Parva. Pare ciudată deosebirea ca formă pe care o remarcăm în variantele culese din două comune apropiate cum sînt Rebra și Parva, dacă ținem seama că Parva s-a dezvoltat prin roire din Rebra [10]. Explicația constă în fenomenul preluării indirecte a melodiei de la distanță, în cazul de față melodia profilîndu-se pe cale instrumental-vocală în formă evoluată cu 4 rînduri melodice ca în Leșu. Negarea formei simple cu 3 rînduri melodice se întîmplă pe parcursul evoluției sale către structura mai complexă a unui nou tip melodic ce va cuprinde și depăși zona folclorică în cauză. Perioada de sinteză melodică spre noul tip mai complex pare să coincidă cu cea în care iau naștere sate mai noi ca Leșu și Parva, în care însă puterea tradiției se resimte din plin

Scanned with OKEN Scanner

pentru a nu permite destrămarea structurală a formei melodice simple, ci numai ajustarea ei prin lărgirea la 4 rînduri melodice în loc de trei. Se pare că tradiția rămîne aci mult conservată datorită interpretării instrumentale a ciobanului care umblă din loc în loc cu oile, contribuind astfel în mod indirect la dezvoltarea noilor așezări omenești cum a fost cazul și cu Parva ca și cu comuna Șanț, Leșu și altele [11]. Trebuie să luăm în considerare și faptul că interpretarea instrumentală a melodiei noastre de doină se servește în marea ei majoritate de forma cu 3 rînduri melodice și în locurile unde forma vocală numără 4 rînduri melodice, cum sînt satele de pe valea Ilvei și a Leșului. De aci constatarea că forma cu 4 rînduri melodice este o dezvoltare a celei cu 3 rînduri ca formă mai nouă și că în comuna Șanț doina și-a păstrat melodia în forma ei cu 3 rînduri melodice în mare parte din cauza vehiculării pe cale instrumentală, formă dominantă de circulație în satele cu pronunțat caracter mocănesc [12].

În partea de apus a orașului Năsăud melodia de doină în formă simplă nu se găsește, neputînd fi culeasă în nici un exemplar. Textul baladei care însoțește de obicei această doină, se cîntă în partea locului pe melodii de colindă sau de cîntec [13].

În situația prezentă prin investigațiile făcute pe teren de către cercetător, apare legitimă întrebarea : care sînt cauzele limitării ariei de circulație a acestei melodii doar în partea de răsărit a ținutului năsăudean, pe cursul superior al văii Someșului Mare ?

Pentru a răspunde la această întrebare sîntem nevoiți să apelăm la discipline ajutătoare, ale căror date coroborate cu cele de creație artistică populară sesizate de noi, pot contribui într-o măsură mai mare la explicarea fenomenului descris. Dacă ținem seama de datele istorice care confirmă în jurul anului 1250 existența următoarelor localități : Rodna veche, Măieru, Sîngiorz, Rebra, Rebrișoara, Năsăud ; pe la anul 1475 Bichigiu, Hordou și Runc ; la 1552 Ilva (mică n.r.) ; la 1603 Leșu, pe cînd comunele : Șanț, Ilva Mare, Măgura, Poiana Ilvei, Parva și Romuli încă nu existau cu ocazia militarizării (1762) ca niște comune organizate [14], constatăm că spațiul cuprins între Rodna și Năsăud pe cursul văii Someșului Mare adăpostește cele mai vechi așezări omenești ale acestui colț de țară. Dincolo de orașul Năsăud înspre apus, cele mai vechi localități : Bichigiu, Hordou și Runc sînt atestate în documente abia pe la anul 1475, de unde rezultă că ele aparțin unei perioade mai tîrzii de dezvoltare și că în general această parte a districtului Năsăud a fost populată ulterior.

Admițînd că omul cîntă la necaz ca și la bucurie și că unde merge, duce cu el și cîntecul, trebuie să admitem că și cîntarea este un factor ce depinde în mare măsură de așezările omenești. Ce anume s-a cîntat în trecutul mai îndepărtat, nu putem ști. Unele constatări pe care le facem analizînd elementele structurale ale cîntecelor culese — care sînt în tot cazul de dată recentă — coroborate cînd e posibil cu alte fapte de cultură, pot sugera doar ipoteze. Dacă nu ne mulțumim

Scanned with OKEN Scanner

cu simpla constatare și consemnare a faptelor, ci vrem să căutăm explicații cauzale fenomenelor folclorice, sîntem nevoiți să ne stabilim în acest domeniu ipotetic. Pornim deci, în problema care ne preocupă, de la constatarea existenței a două tipuri de melodii de doină, una localizată în bazinul răsăritean al fostului district Năsăud și alta răspîndită în tot cuprinsul actualului județ Bistrița-Năsăud și în Bucovina. Analiza structurală ni le arată înrudite, ceea ce înseamnă că ele aparțin unui strat muzical arhaic unitar. Ca să le putem deosebi, convenim a le numi după conținutul care predomină în grupa de variante a fiecăreia din ele, adică : „doină păstorească" pentru primul tip de melodie și „doină de jale" pentru cel de-al doilea. Știm că adevărata doină se înscrie într-un context larg, improvizatoric și că aceea care prezintă forme fixe, este de acum o pietrificare, rezultată prin îmbinarea doinei cu forma de cîntec, ceea ce ne îndrituiește a-i socoti apariția ulterioară celei cu formă improvizatorică. De aici desprindem ideea că doina de jale ar fi mai veche decît doina cu formă simplă, numită convențional de noi „păstorească". Aceasta din urmă, fiind un rezultat al doinei de jale, ar trebui să aibă o răspîndire tot așa de mare, sau cel puțin să se găsească ici-colo răspîndită în spațiul larg de circulație al doinei de jale. Melodia ei însă nu se găsește nici în Bucovina și nici măcar în bazinul apusean al fostului district Năsăud.

În investigațiile noastre din partea de apus a terenului cercetat ori de cîte ori aminteam de conținutul baladei, adeseori confundată cu tema Mioriței, era cîntată pe melodie de colindă sau pe melodia de cîntec propriu-zis cu mare circulație în toată zona folclorică ce cuprinde azi județul Bistrița-Năsăud, avînd ca temă pierderea celor trei feciori în război ; este vorba de cîntecul *Împărate, împărate* [15]. Fredonînd însă melodia doinei păstorești în scop de a le-o aduce aminte, informatorii cîntau tipul de melodie de doină în formă dezvoltată, sau răspundeau pur și simplu că n-o știu [16]. Nu numai forma vocală, dar nici forma instrumentală a acestei doine nu este cunoscută, dovadă lipsa ei totală de circulație în partea locului. În consecință nu putem explica fenomenul decît prin vechimea sa istorică. Evenimentele istorice ale năvălirii tătarilor din anul 1241, repetate „mereu în a doua jumătate a secolului XIII, în Transilvania, Ungaria, Polonia, Lituania" [17] au lăsat urme adînci și în viața poporului nostru. „Țările și popoarele aflate în calea năvălitorilor tătari au cunoscut vremuri grele. Bunurile materiale erau devastate sau prădate, femeile tinere și meșteșugarii erau duși în robie, cei capabili să lupte erau obligați să-i însoțească în invaziile lor, iar cei ce puteau scăpa de robie siliți să muncească, pentru a satisface nevoile noilor stăpîni" [18]. Printre locurile năpăstuite se numără și Valea Rodnei, cum se numea pe atunci [19]. Conținutul baladei, legat de melodia doinei la care ne referim, reflectă în mod indirect consecințele năvălirilor tătare din secolul XIII, ducînd la concluzia nașterii și dezvoltării textului pe canavaua acestor evenimente. În decursul timpului poporul învăluie realitatea într-o plăsmuire fantastică, ori o

Scanned with OKEN Scanner

transferă pe seama unor fapte asemănătoare mai proaspete în memoria lui. Astfel în balada noastră fata este răpită cînd de turci, cînd de zmei. Este neîndoios că și turcii au procedat la fel ca și tătarii în decursul istoriei cît au stăpînit peste alte popoare, încît confuzia dintre turci și tătari în mintea poporului apare legitimă ; dar cînd pune răpirea fetei pe seama zmeilor, ne introduce într-o lume de basm cu întîmplări petrecute într-un trecut îndepărtat și învăluit în ceața nesigură a amintirilor cu fond de legendă. De altminteri dacă — așa cum se spune — istoria se repetă, avem și o dovadă concretă într-un document de la mijlocul secolului XVIII, datat 5 iulie 1758 în care se spune : „Se dă certificat de milogeală femeii Dafina Balotă din satul Măieru, care la etatea de 8 ani a fost răpită în 1717 de tătari ; aceștia au vîndut-o unui turc în al cărui harem a robotit pînă în anul 1758, cînd după multe suferințe a putut să scape și să se întoarcă acasă“ [20]. Tema răpirii fetei de către cotropitori este larg răspîndită în folclorul nostru, dovadă a unor realități suferite în mod repetat de popor de-a lungul istoriei și reactualizate în creații artistice orale care au înfruntat veacurile. În Muntenia această temă apare în balada cunoscută sub numele de *Ilincuța Șandrului*. În esență conținutul baladei reflectă perioada istorică a feudalismului timpuriu în ultima sa fază de trecere spre feudalismul dezvoltat, deci înaintea formării statelor feudale Moldova și Țara Românească. De altfel năvălirea tătarilor din secolul XIII în țara noastră încheie perioada migrației popoarelor și deschide perspectiva organizării statale centrale. Documentele înscriu o creștere apreciabilă a populației un secol mai tîrziu [21]. Aria de circulație restrînsă a melodiei în cauză[22] coincide cu observațiile noastre privitoare la conținutul acestei creații artistice populare, determinată de cauze social-istorice obiective. Într-adevăr melodia am găsit-o păstrată prin tradiție orală pînă în zilele noastre [23], ajungînd la concluzia existenței unei tradiții artistice mai vechi în partea de răsărit a fostului district Năsăud. Tradiția artistică orală privind melodia în discuție sugerează timpul și locul respectiv ca un argument valabil în explicarea acestui fenomen folcloric. Este cunoscută tradiția locală veche a interpretării muzicale de tip mixt, vocal-instrumentală, respectiv vocea fiind întovărășită de fluier. Aceasta este o dovadă și o consecință logică a caracterului pastoral pe care natura îl imprimă îndeletnicirii oamenilor. În această ambianță melodia și poezia se contopesc în plăsmuiri artistice muzicale, determinate mai ales de viața petrecută în grupuri sociale. Dacă denumirile cu care această piesă muzicală a parvenit pînă la noi — „a oii“ sau „horea păcurarului“ — ne-ar putea sugera fondul muzical păstoresc exprimînd jalea ciobanului care și-a pierdut oile, fond ce pare să fi stat la baza creației sale, analiza structurală a melodiei ne dezvăluie un amănunt care ne face să ne gîndim totuși la creația sa inițial vocală. Este vorba de structura motivică de tip arhaic întîlnită în toate variantele culese, ce au la bază piciorul metric simplu al versificației fie iamb, fie troheu, fie spondeu, mai rar peon IV. Se știe că versul popular este cîntat odată cu

Scanned with OKEN Scanner

creația sa, text și melodie devenind în gura poporului un tot unitar ce se dezvoltă și se cizelează cu fiecare interpretare : și pentru că omul a cîntat din totdeauna este firesc să ne gîndim la o anume melodie de circulație în vremea aceea, pe care poporul a cîntat-o improvizînd textul baladei în cauză și pe care ciobanii o ziceau în fluier conform obiceiului. Este, de altfel, același proces care se petrece în folclor astăzi cu cîntecul nou, — pe o melodie mai veche se cîntă un text nou — cu deosebirea că în trecut poporul își făurea propriile sale distracții creîndu-le aproape în întregime cu mijloace proprii, încît pe atunci procesul de creație era foarte activ. Astăzi datorită mijloacelor de tot felul pe care civilizația i le pune la îndemînă, creația populară are de învins pasivitatea omului care primește cultura.

Prin urmare tradiția locală puternică și interesul funcțional social-artistic de reflectare a vieții trăite, a determinat persistența unei creații artistic-muzicale populare în acele locuri unde ea se pare că a fost creată [24]. Fără tradiție și fără interes funcțional social-artistic de reflectare a pățaniilor avute în viață, doina pastorală nu s-a putut răspîndi și nici trăi în partea de apus a fostului district al Năsăudului, decît în mod efemer, prin cîteva vestigii neînsemnate. În ciuda contactului profesional pastoral al năsăudenilor cu maramureșenii și moldovenii, interpretarea instrumentală a acestei „hori" a păcurarului în partea de nord și est dincolo de munți nu a prins rădăcini, deoarece credem că s-a lovit de tradiția locală existentă în lumea păstorilor care știu să zică din fluier melodia lor caracteristică a ciobanului care și-a pierdut oile. De altfel, se știe că melodia la instrument primește o anumită flexibilitate datorită posibilităților tehnice mai mari decît cele aflate în interpretarea unei voci obișnuite, neexersate, ceea ce implică și supunerea ei la schimbări mai mari și poate mai repezi în decursul timpului. Se pare că un contact vocal între cele trei zone folclorice de atunci — Valea Rodnei, Maramureș și Moldova — a lipsit, sau a fost prea slab pentru a putea răspîndi melodia despre care este vorba, dincolo de munți. Răspîndirea ei în sud pînă în munții Călimanului, găsită numai în interpretarea instrumentală din fluier, se datorește peregrinării ciobanilor locali cu oile, neîntîmpinînd pe aceste meleaguri o tradiție artistică bine formată ca în nord și est. Faptul că forma vocală nu s-a răspîndit în sud cum s-a răspîndit cea instrumentală, se datorește, după părerea noastră, slabei legături economice dintre cele două zone ale județului. Satele din sud-estul orașului Bistrița întrețin mai bune legături economice cu satele din partea de vest a orașului Năsăud, ca Zagra, Mocod și Salva din cauza căilor mai bune de comunicație. Poemul ciobanului care și-a pierdut oile sub care circulă melodia noastră cîntată din fluier în aceste părți sudice față de locul ei de origine, se prezintă în forme improvizatorice în care adeseori întrezărim doar linia melodică și unele formule caracteristice care ne permit apropierea dacă nu identificarea ei ; fenomenul schimbării este posibil, după cum am arătat, datorită tehnicității, respectiv îndemînării cu care ciobanii știu să zică din fluier.

Scanned with OKEN Scanner

O primă concluzie se desprinde din cele de mai sus și anume : cu cît ne depărtăm de locul de origine, melodia executată la fluier suferă schimbări tot mai simțitoare ; iar tradiția orală a cîntecului este direct legată de funcționalitatea lui, trăind numai acolo unde conținutul reflectă realități existente cîndva. Interpretarea mixtă vocal-instrumentală este un procedeu cu caracter profesional-pastoral care permite plăsmuirii artistice muzicale să viețuiască timp mai îndelungat tocmai datorită relației sale de reciprocitate, vocea ajutînd fluierul să păstreze configurația melodiei, iar fluierul ajutînd memoria interpretului vocal să-și reamintească imaginile pe care le evocă melodia respectivă.

O altă concluzie o desprindem din aria de răspîndire a melodiei, conducînd observațiile noastre la o strînsă localizare a acestei creații populare în spațiul arătat și în timpul situat înaintea secolului XV.

* * *

A doua categorie de doine prezintă două grupe mari de variante, dintre care una pare mai veche și este larg răspîndită nu numai pe toată zona folclorică năsăudeană, ci cuprinde și întreaga zonă folclorică a Moldovei de Nord, gravitînd spre două centre mai importante din punct de vedere economic : Cîmpulung Moldovenesc și Năsăud. Cealaltă grupă de variante nu prezintă interes în problema ce o dezbatem.

Grupa de variante larg răspîndită în Bucovina și Bistrița-Năsăud se caracterizează din punct de vedere structural astfel :

a) morfologic se încadrează într-o formă arhitectonică dezvoltată, evoluînd de la 3 pînă la 8 rînduri melodice ;

b) scară pentacordală sau hexacordală dorică, cu mobilitatea treptei a patra, care se prezintă cromatic, adică urcată cu un semiton în rîndul întîi melodic (A) și diatonic, adică naturală în al doilea rînd melodic (B) ;

c) țesătura rîndurilor melodice stăruie pe anumite trepte : rîndul întîi, A, pe treapta a cincea, rîndul al doilea, B, pe treapta a patra, rîndul al treilea, C, pe treapta a doua, rîndul al patrulea, D, recitativ pe treapta întîia.

d) sintactic, exprimarea motivică cedează formulelor melodice instrumentale cu caracter improvizatoric, prezentînd un amestec între acestea și recitarea silabică ;

e) tempo moderato — rubato ;

f) conținut liric divers, mai rar conținut epic.

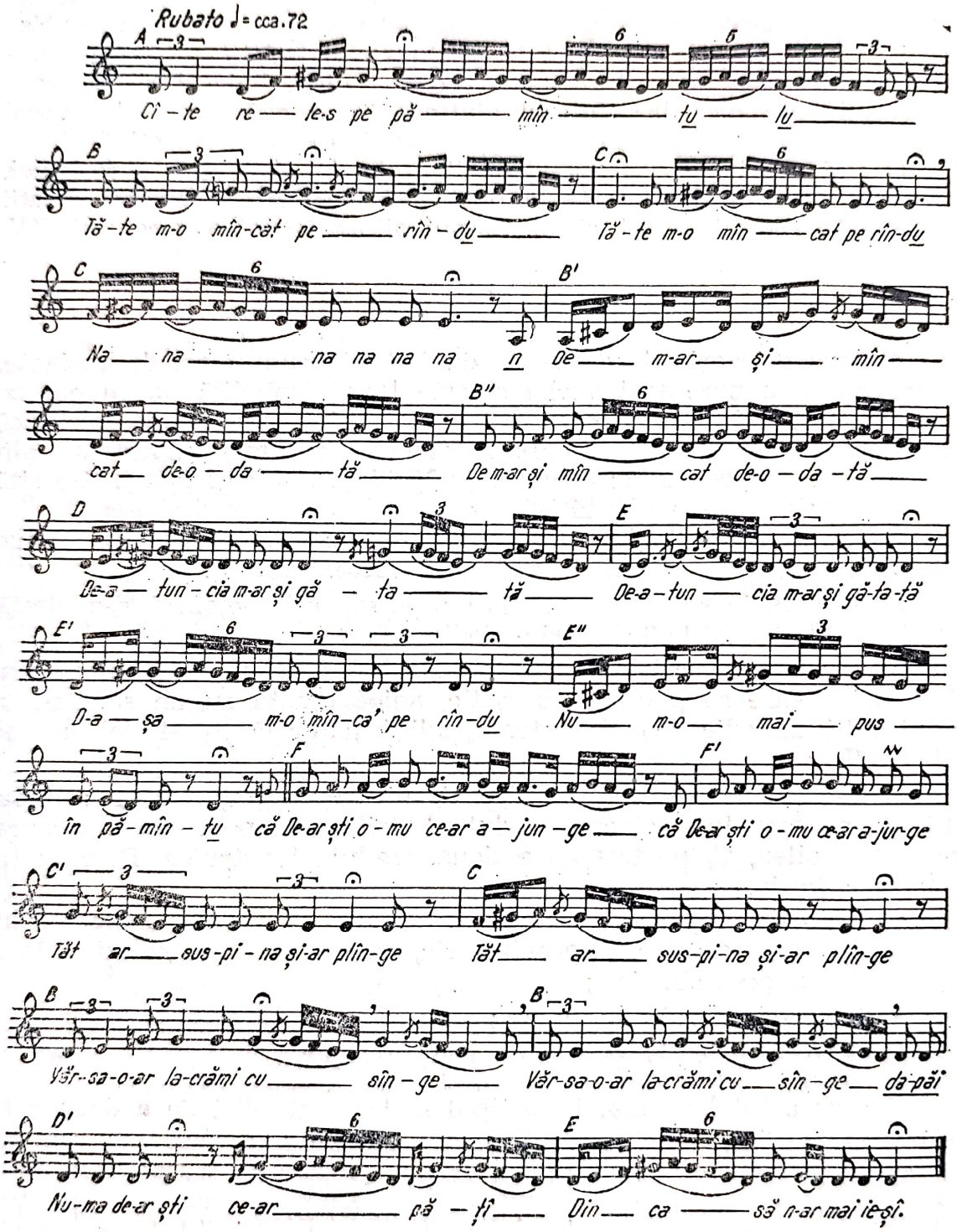
Pentru a înțelege mai bine tipul melodic al celei de a doua categorii de doine, începem exemplificările muzicale cu varianta cea mai completă care reprezintă sinteza celor două grupe de variante amintite. Urmărind partitura, prima grupă de variante o constituie rîndurile melodice însemnate cu literele A B ‖ : C : ‖ B′ B″ DEE′ E″ care în alte variante se simplifică strofic la 6 rînduri melodice A B C B D E, iar a doua grupă de variante o constituie rîndurile F F′ ‖ : C : ‖ : B : ‖ D′ E.

Scanned with OKEN Scanner

CÎTE RELE-S PE PĂMÎNT *

A.I.E.F.
fg. 5585

Com. Şanţ, Jud. Bistriţa-Năsăud,
Cîntă *Ioana Jugan*,
13 sept. 1935. Culeg. *Il. Cocişiu*



* Acest tip de doină reprezintă sinteza celor două grupe de variante: prima grupă cu rîndurile melodice AB ‖ : C : ‖ B′ B″ DEE′ E″ iar a doua grupă cu rîndurile FF′ ‖ : C : ‖ : B : ‖ D′ E

După cum se observă forma este foarte dezvoltată, prezentînd un număr nedeterminat de rînduri melodice, la discreția inspirației de moment a interpretei. Partea I a doinei ce reprezintă prima grupă de variante se desfășoară pe un pentacord doric cu treapta a patra mobilă, în care rîndul melodic B, indiferent de cîte ori se repetă, are drept caracteristică treapta a patra naturală. În general profilul fiecărui rînd melodic are un sens ascendent și descendent, rîndul A și B pornind de la treapta întîia și oprindu-se tot pe treapta întîia. Această caracteristică a profilului melodic nu este de neglijat, fiindcă de multe ori în variantele simple va constitui elementul esențial de deosebire între cele două categorii de doine, doina păstorească și doina numită „de jale". Mai trebuie ținut seama și de caracterul sintactic mai mult instrumental decît vocal al melodiei și de stilul de interpretare, știut fiind că fluierul este imitat de voce în toate împrejurările în care asocierea lor permite o interpretare artistică evoluată pe gustul poporului și aceasta se întîmplă mai ales în mediul profesional pastoral.

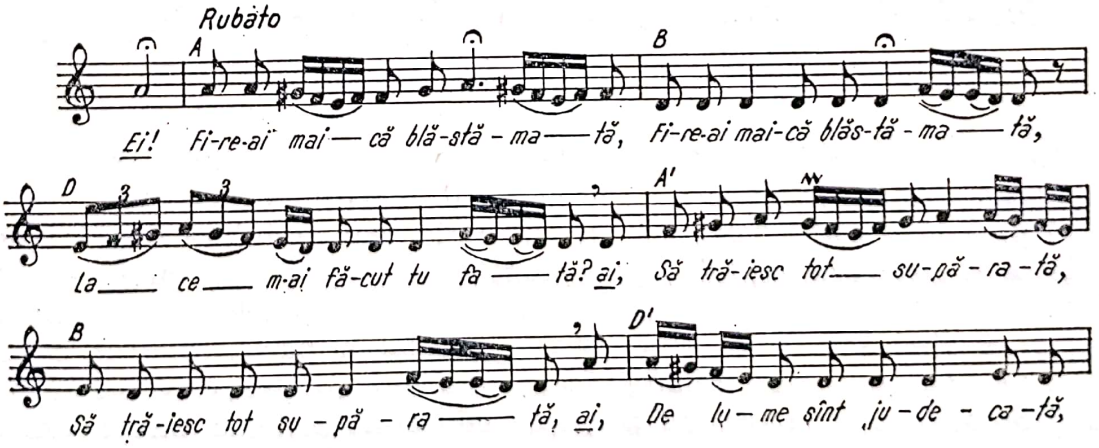
Să trecem acum la doina bucovineană.

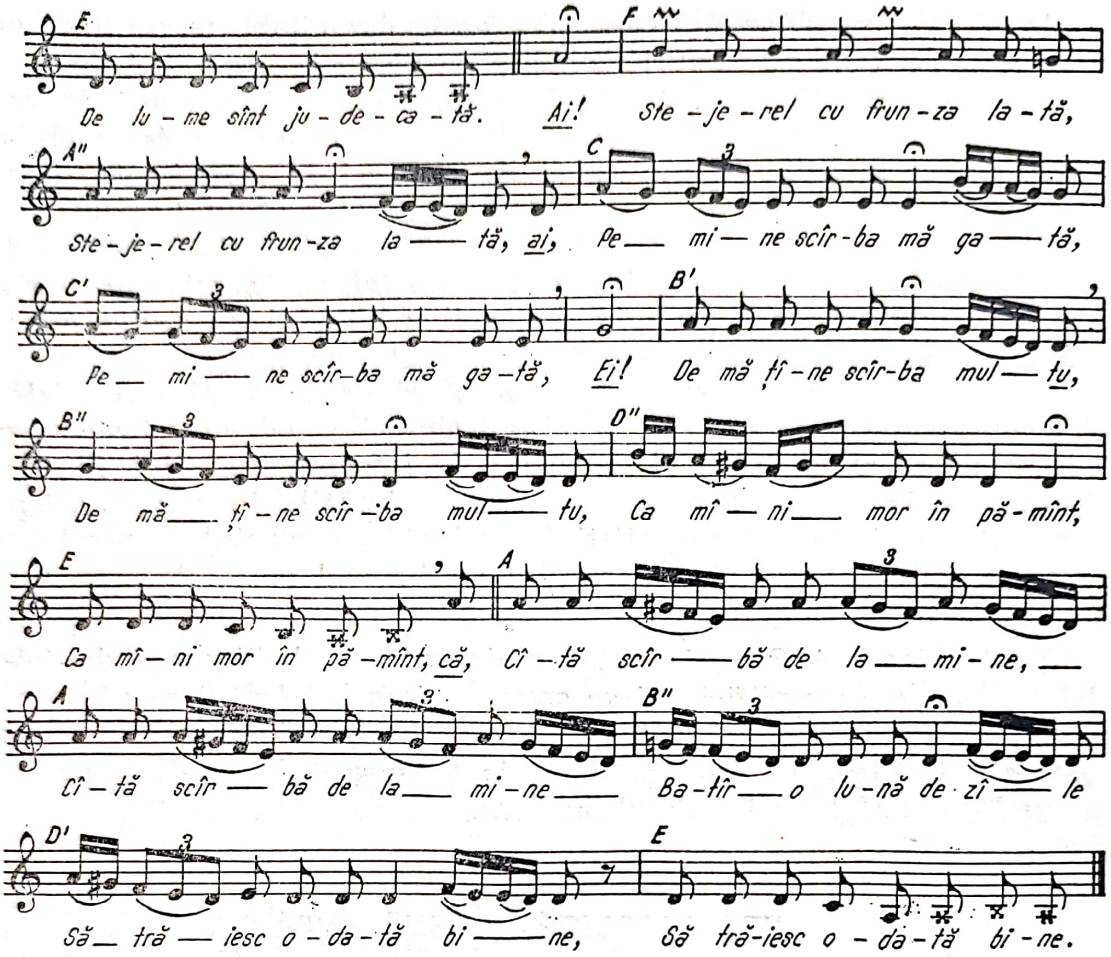
În Moldova și Bucovina sînt mai multe melodii zise „de jale" Celei pe care o exemplificăm i se spune „viers bătrîn" și se găsea răspîndită odinioară în toată Moldova dintre Carpați și Siret [25]. A cules-o Constantin Brăiloiu în anul 1928 de la țăranca Parasca Grămadă din comuna Fundu Moldovei, județul Suceava.

FIRE-AI MAICĂ BLĂSTĂMATĂ

365 cîntece
Emisiune radiofonică
Inv. 4919
din 7.I.1970.
orele 20 și 10'
Transcriere C. Zamfir

Com. Fundul-Moldovei
jud. Suceava
Cîntă *Parasca Grămadă.*
1928. Culeg. C. *Brăiloiu*





Forma este liberă constituită mai întîi din 7 apoi din 8 și la urmă din 5 rînduri melodice, dispuse astfel :

1) A B D A' B D' E . . . . . A B C C B' B" D E E' E"

2) F A" C C' B' B" D" E . . . F F' C C B B D' E

3) A A B" D' E . . .

(vezi ex. pag. 279—280)

(vezi ex. pag. 278)

O paralelă între cele două exemple din urmă aduce unele asemănări, ca de pildă rîndul melodic F de la mijlocul melodiei, care extinde ambitusul pînă la scara hexacordală de tip doric, sau faptul că după rîndul melodic C urmează rîndul B, iar după aceasta urmează cu necesitate rîndul D care are caracter conclusiv sau cvasi conclusiv, precum și faptul că rîndul B evită cromatizarea treptei a patra. Viersul bătrîn din Bucovina are însă propriile sale caractere, dintre care remarcăm un început direct pe treapta a cincea cu profil melodic descendent și

Scanned with OKEN Scanner

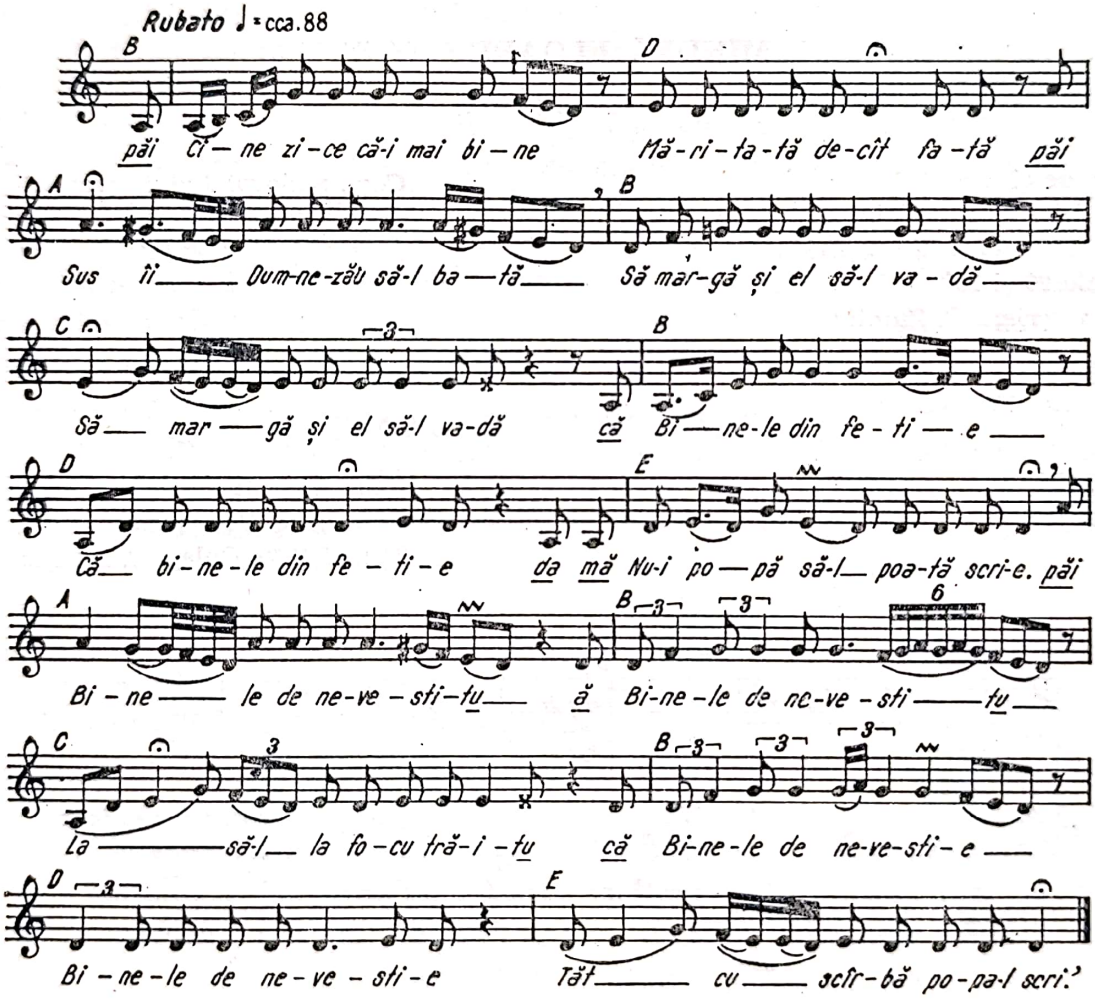
mai ales rîndul E ca un fel de încheiere recitată coborînd de la treapta întîia la treapta a V-a inferioară într-un parlato evocator al conținutului piesei.

Începutul direct pe treapta a cincea cu profil melodic descendent îl întîlnim și în doina năsăudeană.

CINE ZICE CĂ-I MAI BINE

A.I.E.F.
fg. 5633

Com. Șanț, Jud. Bistrița-Năsăud
Cîntă *Tudosia Popîrțac*,
27 sept. 1935. Culeg. *H. Brauner*



Asemănarea ca stil cu doina bucovineană este evidentă. Forma însă este mai strofizată, înlănțuirea rîndurilor melodice urmînd ordinea : A B C B D C ; doar începutul piesei este mai liber. Interpreta începe cu rîndul B după care urmează imediat rîndul D într-un fel de terminație, fiindcă melodia doinei începe de fapt cu rîndul al treilea pe care l-am însem-

nat cu litera A. Ceea ce deosebește net doina bucovineană de cea năsăudeană este acel rînd de la sfîrșitul strofei melodice însemnat cu litera E în exemplul 7, care coboară într-un parlando-parlato de la treapta întîia la a V-a inferioară, ca un fel de evocare a conținutului muzical, rînd ce nu se găsește în nici o variantă de doină năsăudeană. Viersul bătrîn bucovinean se remarcă însă și fără acea evocare de sfîrșit a melodiei care pornește de la treapta întîia spre treapta a V-a inferioară. Constantin Brăiloiu a cules tot în anul 1928, de la cunoscuta interpretă de muzică populară Maria Surupat din comuna Sadova, județul Suceava, doina „Mîndră floare-i norocu" în forma pe care o prezentăm mai jos, alături de o doină din comuna Leșu, mai simplificată : „Colo jos pe cea luncuță" ce aparține tipului vechi comentat.

I. MÎNDRĂ FLOARE-I NOROCU

(Viers bătrîn)

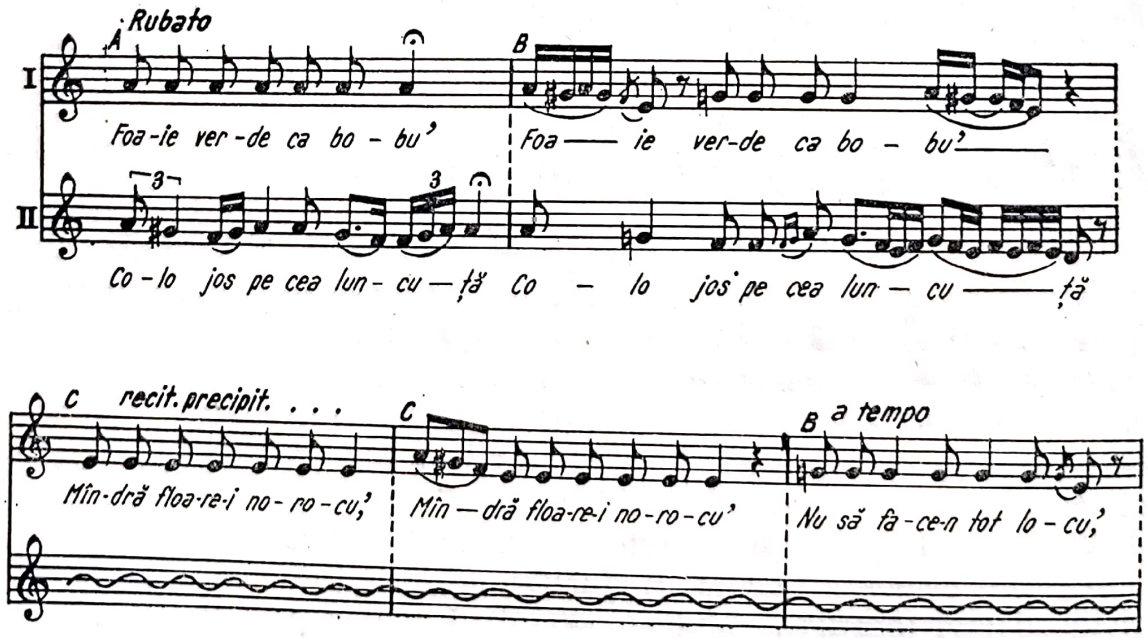
365 de cîntece
Emisiune radiofonică de
T. Alexandru din 23.I.1970,
orele 20 și 10'
Transcriere C. Zamfir

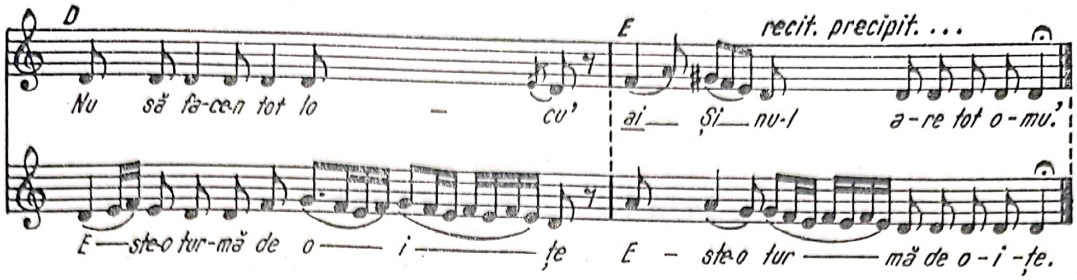
Com. Sadova, Jud. Suceava
Cîntă *Maria Surupat*,
1928. Culeg. *C. Brăiloiu*

II. COLO JOS PE CEA LUNCUȚĂ

A.I.E.F.
mg. 1573 h

Com. Leșu Jud. Bistrița-Năsăud,
Cîntă *Ana Nemigean*,
23 mai 1959. Culeg. *C. Zamfir*





Această formă se prezintă strofic în 6 rînduri melodice, ca și exemplul precedent năsăudean. Am prezentat-o în paralel cu o doină păstorească din comuna Leșu, județul Bistrița-Năsăud, spre a se vedea apropierea dintre ele. Remarcăm începutul recitat pe treapta a cincea, deosebindu-se de profilul melodic descendent al exemplului nr. 8. Începutul, rîndurile A și B, ca și sfîrșitul, rîndurile D și E, sînt foarte apropiate de cele ale doinei păstorești (II). Numai mijlocul, rîndurile C repetat și B, sînt adăugate doinei bucovinene, ceea ce ne face să presupunem că aceasta din urmă a luat naștere prin lărgirea doinei păstorești. Același „viers bătrîn" a fost executat tot atunci și din fluier mare fără dop de către C. Nițucă Nergheș din comuna Fundul Moldovei, precum și de cimpoierul Ștefan Ruscan din comuna Moroșani, județul Suceava. Cimpoierul însă a omis din viersul bătrîn rîndul melodic B, punînd accent mai ales pe primul rînd ale cărui formule melodice coborîtoare spre treapta întîi fac opriri mai lungi sau mai scurte pe treapta a doua. În tot cazul, primul rînd melodic constituie, după cum am văzut, substanța muzicală de prim ordin în viersul bătrîn, iar eliminările unor rînduri melodice — sau adăugirile, dacă pornim de la forma simplă spre cea complexă — fac parte dintr-un proces folcloric observat de cercetător, în care memoria interpretului are rol dominant. Nu este, prin urmare, lege ca doina bucovineană cîntată să cuprindă în conținutul ei și acel parlando-parlato evocator de la sfîrșitul strofei melodice. Cert este faptul că interpreta Maria Surupat (exemplul 9) a preluat ulterior de la înaintași stilul de interpretare al doinei — fapt observat în culegerile de mai tîrziu — pe care l-a îmbogățit cu propria sa sensibilitate și din care nu lipsește nici acel sfîrșit particular de melodie în parlando-parlato. Cît privește denumirea de „viers bătrîn", nu este exclus ca poporul să se refere la acele elemente vechi melodice locale de tip pastoral cu dese opriri pe treapta a doua, ori lunecări de pe treapta a doua pe treapta întîi, care au putut genera noi variante, elementul melodic pastoral fiind în tot cazul „bătrîn".

Există variante care ignoră al patrulea rînd melodic (D), prezentîndu-se în forma A B C E și asemănîndu-se ca structură cu doina păstorească. Pentru a se vedea asemănarea le prezentăm în paralel :

I. GREU ÎI, DOAMNE LA STRAINI

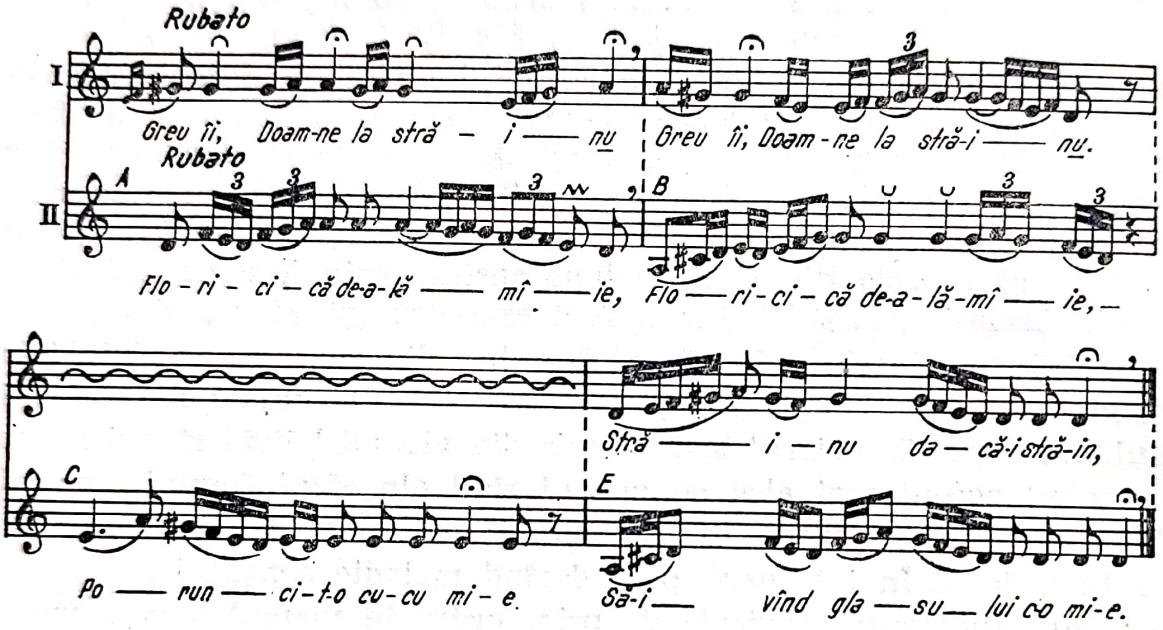
A.I.E.F.
mg. 1572 f

Com. Rebra Jud. Bistrița-Năsăud
(vezi ex. I)

II. PORUNCIT-O CUCU MIE

581 d

Com. Leşu, Jud. Bistrița-Năsăud
Cîntă *Reghina Tăpălagă*,
11 noembr. 1955. Culeg. *C. Zamfir*



Primul exemplu are la început un profil melodic linear aproape drept, după care urmează un profil descendent, pe cînd exemplul al doilea are un profil constant ascendent-descendent. Ca puncte comune ambelor exemple constatăm țesătura melodică ce stăruie pe treapta a cincea în rîndul întîi A, pe treapta a patra în rîndul al doilea B și pe treapta întîia ca încheiere coborînd de la treapta a cincea în rîndul al patrulea E. Lipsa rîndului al treilea melodic, C, în exemplul întîi este fără îndoială elementul muzical cel mai important care deosebește cele două exemple. Am însemnat ultimul rînd melodic cu litera E pentru că în grupa variantelor dezvoltate cu 6 rînduri melodice (A B C B D E, vezi exemplul 8) ultimul rînd E este conclusiv ca și aici, deosebindu-se de penultimul rînd D prin aceea că recitativul pe treapta întîia apare în D la început, pe cînd în E apare la sfîrșit ca încheiere. Esențial în această prezentare paralelă este faptul că cele două exemple care reprezintă categorii sau tipuri de doină deosebite, se întîlnesc ca țesătură melodică, ceea ce înseamnă că ele se aseamănă din punct de vedere muzical, prezentîndu-se ca variante mai îndepărtate. Pentru a demonstra

Scanned with OKEN Scanner

cu mai multă pregnanță asemănarea dintre cele două categorii de doine, prezentăm în paralel alte două exemple, unul din comuna Parva și altul din comuna Șanț.

I. A OII

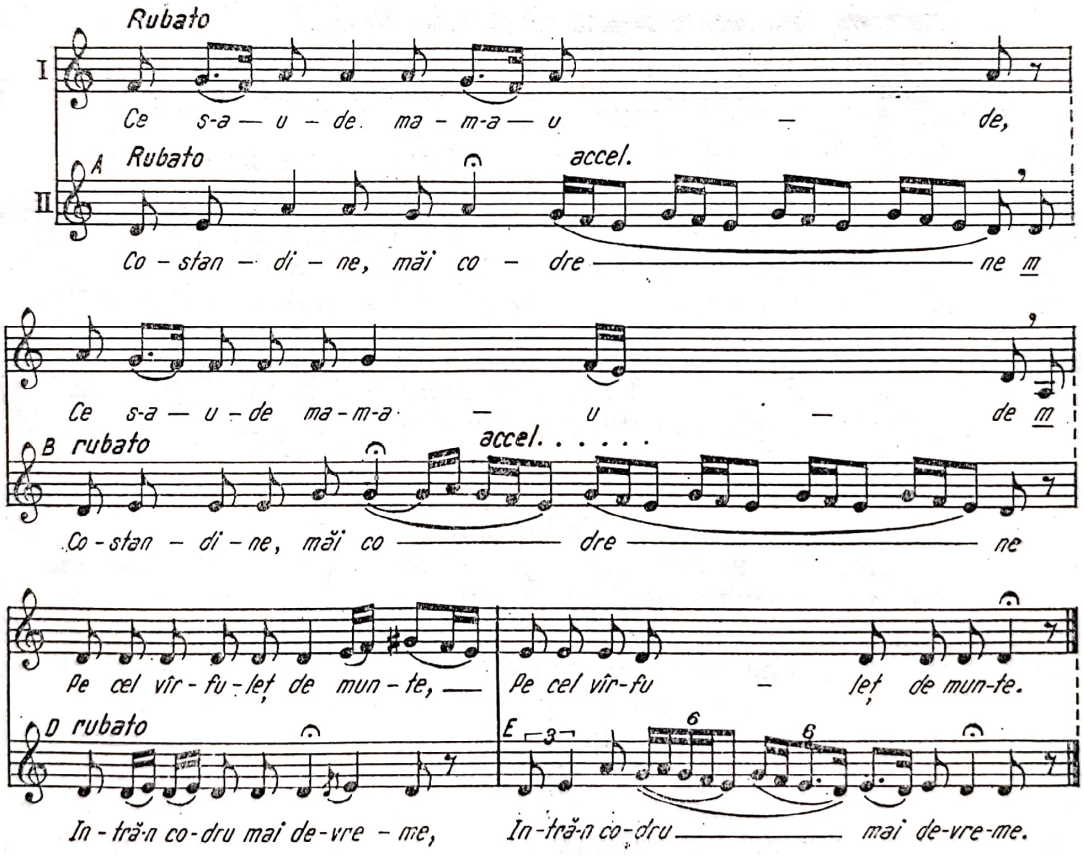
A.I.E.F.
mg. 1440 e

Com. Parva, Jud. Bistrița-Năsăud
Cîntă *Maria Rus*,
14 iulie 1956. Culeg. *C. Zamfir*

II. CONSTANDINE, MĂI CODRENE

mg. 549 r.

Com. Șanț, Jud. Bistrița-Năsăud,
Cîntă *Elena Timiș*.
11 aug. 1955. Culeg. *E. Moldoveanu-N.*



Observăm mai întîi că ambele au formă de 4 rînduri melodice, din care rîndul C cu țesătură melodică pe treapta a doua lipsește și în exemplul al doilea. Găsim în schimb rîndurile D și E cu recitativ pe treapta întîi, caracteristice variantelor categoriei a doua de doine, de unde a împrumutat și interpreta din Parva, prezentînd astfel doina veche cu

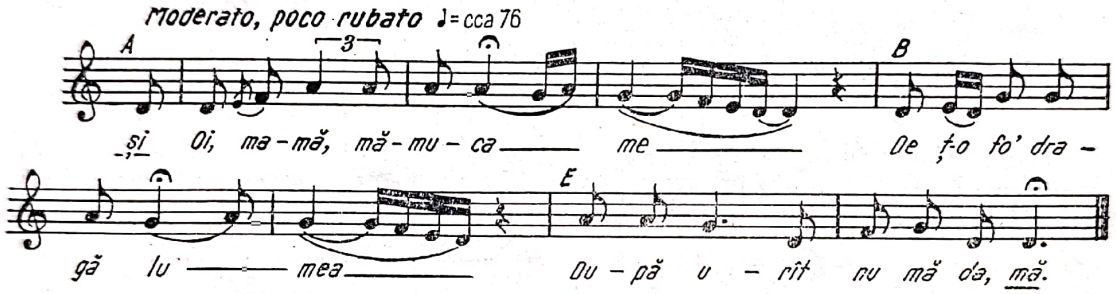
titlul „a oii“ într-o contaminare din care nu mai recunoaștem decît primele două rînduri melodice (A și B) ca elemente muzicale proprii ei. Integrarea doinei pastorale în categoria variantelor mai noi a doinelor „de jale“, este un proces care se observă mai ales în localitățile mai noi ai căror locuitori provin în parte din satele cu vechi tradiții folclorice. Totuși în bazinul vechii văi a Rodnei se face distincție între cele două categorii de doine ; confuzia fiind înlăturată prin ceea ce se înțelege că s-a moștenit de la strămoși, adică doina pastorală [26] față de ceea ce se știa de la cei mai bătrîni, adică doina „de jale“ [27].

Ultimul exemplu aduce forma cristalizată cu 3 rînduri melodice prezentînd o doină în gen cîntec așa cum este următorul :

DUPĂ URÎT NU MĂ DA

A.I.E.F.
fg. 11715 a

Com. Suplai, Jud. Bistrița-Năsăud,
Cîntă *Floarea Zînvel*,
9 august 1950. Culeg. *Il. Cocișiu*



Exemplul ne oferă o doină-cîntec, proces de împietrire a doinei și de transformare a ei în cîntec. Rîndurile melodice A și B păstrează elementele muzicale simple ale doinei, dar rîndul al treilea melodic E se transformă sub impulsul accentelor metrice ale versului.

Doina de jale se dezvoltă în interpretare mixtă vocal-instrumentală în condițiile înmulțirii așezărilor omenești, circulînd în toată zona Moldovei de Nord și a actualului județ Bistrița-Năsăud. Raportată la circulația redusă ca spațiu a doinei pastorale, fenomenul de mare circulație a doinei de jale îl punem pe seama fenomenului istoric de dezvoltare a societății omenești. Contribuția instrumentală pe cale pastorală pare să fie și în cazul doinei de jale deosebit de valoroasă în special pentru forma cu 4 rînduri melodice, identificîndu-se cu limbajul muzical al păstorilor noștri din Carpații Orientali și Meridionali. Cunoscuta doină „a Oltului“ este desigur rezultatul acestei contribuții păstorești de îndelungată reliefare și cizelare a formei, instrumentul fiind uneori însoțit și de voce [28].

Din analiza structurală constatăm strînsa legătură între doina păstorească și doina de jale, una față de cealaltă fiind, după cum am văzut, variantă mai îndepărtată. Doinele bucovinene cunoscute pînă acum dovedesc în special o legătură mai apropiată cu doina păstorească prin faptul că primul rînd melodic A începe și cadențează pe treapta

Scanned with OKEN Scanner

a cincea (a se vedea *Mîndră floare-i norocu)* sau în jurul ei *(Fire-ai maică blestemată)*. Rîndul al doilea B prin țesătura sa melodică indică treapta a patra a scării ca treaptă dominantă în ambele categorii de doine, ceea ce constituie un nou indiciu de dezvoltare a uneia din cealaltă. Forma cu 4 rînduri melodice a doinei de jale se apropie de forma doinei păstorești în special versiunea ce cuprinde rîndurile melodice A B D E (exemplul 11) datorită rîndului al treilea (D) recitat pe treapta întîia. De fapt între ele nu găsim decît două deosebiri structurale mai importante și anume :

1) Doina păstorească preferă cadența primului rînd melodic pe treapta a cincea, pe cînd doina de jale coboară la treapta întîia.

2) Doina păstorească păstrează ceva din structura metro-ritmică a fondului vechi de cîntece ritual-ceremoniale, pe cînd doina de jale preferă interpretarea improvizatoric-ornamentală a instrumentiștilor.

Diferențierile se adîncesc pe măsura dezvoltării doinei de jale. În momentul cînd rîndul melodic C intervine în mijlocul melodiei cu cadența sa pe treapta a doua, doina de jale capătă noi posibilități de expresie, care se realizează într-un echilibru estetic, lărgind forma A B C D la A B C D E și apoi prezentînd acel echilibru stabil în forma cu 6 rînduri melodice : A B C B D E.

În esență se poate spune că doina de jale se dezvoltă din doina păstorească și că ele coexistă în condiții social-istorice specifice, pe care vom încerca să le analizăm. Legătura dintre ele pune problema originii și dezvoltării celei de a doua categorii de variante larg răspîndită peste Carpații Orientali nordici : este oare posibil ca doina de jale să fi luat naștere în același spațiu folcloric în care a apărut și s-a dezvoltat doina păstorească ? Constatăm coexistența lor în spațiul vechii văi a Rodnei și explicăm viabilitatea fiecărei categorii de variante prin valoarea pe care o prezintă conținutul ce reflectă anumite condiții speciale de viață.

Știința marxist-leninistă a demonstrat cu perspicacitate că fenomenele sociale au la baza lor condiții specifice de viață care le impulsionează. Melodiile de doină de care ne ocupăm fiind și ele fenomene artistice sociale, corespund fiecare unor condiții speciale de dezvoltare.

Se știe că în folclor genuri vechi, sau tipuri melodice și elemente structurale vechi, pot conviețui cu altele mai noi, dacă la baza existenței lor stau cauze diferite care le-au generat. Cu timpul pot interveni interferențe, ori influențe reciproce, care transformă vechiul, îmbinînd elementele sale cele mai valoroase cu alte elemente mai noi, într-o sinteză ce reprezintă cu adevărat noul. În cazul melodiilor noastre de doină, desigur doina de jale constituie ceva nou față de doina păstorească. În zona folclorică năsăudeană ele își au individualitatea lor, pe cînd în zona bucovineană se cunoaște doina de jale ca „viers bătrîn", doina păstorească năsăudeană fiind necunoscută acolo.

Se pune întrebarea : care este locul de origine al doinei de jale ? Pentru două tipuri melodice de doină rezultate unul din altul, care s-au păstrat bine distincte pînă în vremea noastră, același loc de origine pare puțin probabil. Tocmai coexistența lor într-un anumit spațiu geo-

Scanned with OKEN Scanner

grafic presupune originea uneia din ele în alt spațiu, în condiții de oarecare izolare geografică unul de celălalt. Doina de jale prezintă caracterele unei sinteze adăpate la două tradiții : folclorul năsăudean și folclorul moldovenesc ; ca urmare, locul de origine al doinei de jale trebuie căutat în satele de bejeniți transilvăneni din Moldova de Nord, ce roiesc în jurul orașului Cîmpulung. Ipoteza aceasta o întemeiem pe o serie de evenimente istorice petrecute în secolele XIV, XV și XVI care au constituit, după părerea noastră, drept cauză fenomenului folcloric despre care este vorba.

În primul rînd istoria amintește că prin consolidarea statului feudal se asigură o dezvoltare economică mai mare față de perioada de anarhie din secolul al XIII-lea. „Terenurile de agricultură se extind prin defrișări de pămînturi, astfel că agricultura se dezvoltă într-o măsură apreciabilă chiar în regiunile cu relief muntos“ [29] ; se dezvoltă apoi pomicultura și creșterea animalelor mari și mici, ceea ce duce la intensificarea schimburilor comerciale înlăuntrul și în afara ținutului respectiv. Între drumurile comerciale care legau Transilvania de Moldova, se număra și drumul Bistriței „care unea nordul Transilvaniei, prin Bistrița, cu Cîmpulung Moldovenesc, ajungînd la Siret“. Pe lîngă aceste drumuri oficiale, legăturile dintre cele trei țări (Transilvania, Moldova și Țara Românească n.r.) erau întreținute de numeroase poteci și „cărări ascunse“ precum și de „drumurile oilor“, pe unde oierii din Transilvania își mînau turmele la pășunat dincolo de Carpați“ [30]. Comerțul Bistriței cu Moldova se exercită oficial prin vama de la Rodna, căreia îi corespundea în partea moldovenească vama de la Moldovița [31].

În al doilea rînd situația socială a țărănimii din Transilvania devine tot mai precară datorită tendinței de generalizare a iobăgiei, de aservire forțată claselor și păturilor sociale cu interese contradictorii. Numai în regiunile mărginașe își mai poate păstra o oarecare libertate [32], iar atunci cînd este nesocotită, țărănimea se împotrivește în masă. Astfel putem citi că „în 1371, un sat întreg din părțile Năsăudului, în frunte cu cneazul sătesc, s-a ridicat pentru eliberarea unui țăran osîndit la spînzurătoare, pe baza legilor feudale, iar în părțile Hunedoarei toți românii din cele patru districte aparținînd cetății Deva, în frunte cu cnezii lor, se împotrivesc judecării altui țăran pe baza legilor oficiale, pretinzînd judecata după «legea românilor» *(jus valachicum)*“ [33]. Pe de altă parte relațiile neîntrerupte dintre locuitorii Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești pun pe prim plan mișcările țărănești ale românilor din Transilvania cu raporturile ce existau pe atunci între regele Ungariei și Bogdan, domnul Moldovei, sau Vladislav-Vlaicu, domnul Țării Românești ; nici unul din aceștia nu se arată supus regelui maghiar ; de aceea, în anul 1365, Ludovic I pregătea o expediție, nerealizată, împotriva domnului muntean și întreprinsese chiar în anul precedent, o altă expediție, de asemenea, lipsită de succes, împotriva domnului moldovean [34].

În al treilea rînd, invaziile turcilor, urmate de distrugeri, (în secolul XV) ca și epidemia de ciumă care a bîntuit Transilvania în a doua jumătate a aceluiași secol, au contribuit la deplasări de populație

Scanned with OKEN Scanner

în masă [35], iar răscoala lui Gheorghe Doja din anul 1514 a cuprins și districtele Rodnei și Bistriței, urmările ei fiind deosebit de grave pentru populație [36].

În al patrulea rînd trebuie să amintim de posesiunile lui Petru Rareș în Transilvania, care, printre altele număra și 23 de sate din Valea Rodnei și a Bistriței [37], fapt care are o importanță nu numai politică, ci mai ales social-economică de legături directe și libere între locuitorii celor două ținuturi vecine în prima jumătate a veacului XVI.

Toate acestea demonstrează că în perioada cuprinsă între secolele XIV și XVI, ca și mai tîrziu, a existat un permanent „du-te vino" al populației peste Carpați, în speță și între locuitorii districtului Bistrița-Năsăud și cei din Moldova de Nord. Să nu uităm că în perioada celor 31 de ani de domnie ai lui Alexandru cel Bun de la începutul secolului XV, Moldova cunoaște o înflorire a comerțului și a meșteșugarilor care a permis apoi prosperitatea orașelor ei, pe cînd în Transilvania, datorită exploatării feudale crescînde, ia o mare amploare haiducia, mai ales după înfrîngerea răscoalei țărănești de la Bobîlna (1437). Este demnă de luat în considerare în acest răstimp și răspîndirea husitismului în Transilvania și Moldova, credință religioasă care a contribuit la trezirea conștiinței românilor de pe cele două versante ale Carpaților, la solidaritatea lor întru rezistență pentru apărarea „legii strămoșești", înțelegînd prin aceasta mai ales dreptrile materiale ce decurg din respectarea spiritualității strămoșilor [38]. Să nu uităm apoi domnia lui Ștefan cel Mare din a doua jumătate a secolului XV remarcată printr-un progres general economic, începînd cu dezvoltarea agriculturii, a meșteșugurilor și a comerțului, ceea ce a dus la creșterea populației atît la sate cît și la orașe [39].

În atari condiții de bunăstare socială tradiția culturală a poporului se afirmă și ea cu vigoare. Bejeniții din Transilvania au putut întîlni în Moldova formele unei culturi tradiționale foarte puțin deosebite de a lor. Doina păstorească năsăudeană adusă de ei în Moldova a putut contribui la realizarea unei sinteze pe fondul muzical al tradiției locale, din care a rezultat melodia doinei de jale cu variantele ei numeroase, remarcate în diverse culegeri de folclor. Negînd conținutul doinei păstorești năsăudene, tradiția cultural-muzicală moldovenească îi împrumută elemente structurale valoroase, de care ne-am ocupat cu ocazia analizei melodiilor și lărgindu-i forma, realizează o nouă melodie de doină cu conținut adecvat nou, în care se oglindește tot mai mult exploatarea impusă de feudalism. Dacă admitem că procesul formării doinei de jale s-a petrecut în Moldova de Nord, procesul său de continuă dezvoltare s-a petrecut de ambele părți ale Carpaților, în condiții sociale de exploatare feudală crescîndă și asemănătoare. Frecvența ei nu numai în Moldova, ci pe toată întinderea actualului județ Bistrița-Năsăud, ajungînd spre apus pînă prin părțile Gherlei și Dejului, constituie dovezi de creație populară dezvoltată în condiții social-istorice asemănătoare. Mai tîrziu, venirea unei părți din populația bejenită înapoi în Transilvania, amăgită de făgăduiala de a o ușura de biruri [40], apoi intensificarea schimburilor comerciale, ca și disputa dreptului de a stă-

Scanned with OKEN Scanner

pînă unii munți cu păşune, cum este de pildă Suhardul revendicat cînd de cîmpulungeni, cînd de bistrițeni [41], precum și persecuțiile religioase din secolul al XVIII-lea în Transilvania, constituie tot atîtea motive de legături între oameni și deci de vehiculare a doinei de jale pe ambele versante ale Carpaților Orientali nordici din țara noastră. De altfel și limba vorbită a năsăudenilor se apropie de vorba dulce a moldovenilor într-o măsură mai mare decît a maramureșenilor. În Maramureș condițiile de viață în decursul istoriei impun deosebiri față de cele din Valea Rodnei și în genere din județul Bistrița-Năsăud [42]. Pînă în timpul din urmă năsăudenii au avut strînse legături cu moldovenii atît pe plan comercial și social [43], cît și pe plan profesional-pastoral [44], iar dacă ne gîndim la formarea unor sate izolate din fostul district al Năsăudului, cum este Leșu sau Ilva Mare, trebuie să credem pe unii informatori care au afirmat că o parte din locuitori sînt veniți din Moldova.

Faptul că doina de jale a putut lua ființă în afara zonei folclorice a Năsăudului pe baza unor condiții speciale de viață, face ca în Moldova de Nord doina păstorească năsăudeană să dispară prin transformare, fiind asimilată ca structură în doina de jale. Dacă pe valea Someșului Mare se afirmă și coexistă ambele tipuri melodice de doină discutate, neputîndu-se nega una pe alta fiindcă oglindesc în conținutul lor condiții de viață deosebite, în Moldova coexistă doina de jale cu alte melodii de doină locală, unele din ele poate mai vechi decît aceasta, dar care nu fac obiectul studiului de față.

În concluzie, dacă doina păstorească studiată de noi a putut lua ființă în perioada secolelor XIII—XIV la răsărit de orașul Năsăud, purtînd pecetea istorică și caracterele feudalismului timpuriu într-o interpretare vocal-instrumentală de tip pastoral, sîntem îndreptățiți, pe baza celor expuse mai sus, să presupunem cu toată probabilitatea că doina de jale a luat ființă pe la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de al XVI-lea în Moldova de Nord, cunoscînd în secolele următoare o largă răspîndire pe ambele versante ale Carpaților Orientali nordici, care le-au servit de legătură. Este firesc să presupunem această perioadă ca cea mai propice creației melodiilor de doină discutate din grupa variantelor de jale, datorită contactului care a avut loc între populația năsăudeană și populația moldovenească, — un prim contact istoric mai larg — ținînd seama de faptul că evenimentele secolului al XV-lea oferă transilvănenilor posibilități de trai mai bune în Moldova decît la ei acasă. Astfel doina de jale poartă pecetea istorică și caracterele feudalismului dezvoltat, iar în interpretarea vocal-instrumentală fluierul are adeseori numai rol de acompaniator, interpretul făcînd distincție între melodia de jale și melodia ciobanului care și-a pierdut oile, cu care se identifică doina păstorească năsăudeană. Datorită diverselor cauze social-istorice contactele dintre cele două ținuturi amintite se înmulțesc mai tîrziu și cu ele se răspîndește tot mai mult și în același timp se diversifică doina de jale în variante multiple, pînă la pietrificare, cum am putut vedea din cele cîteva exemple muzicale prezentate aici.

S-ar putea vorbi la figurat, în consecință, de o teorie a descălecatului în folclor, fenomen social-artistic impulsionat de cel istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Note

[1] Preferăm aceşti termeni româneşti în loc de „etnogeneză". În scrierile sale Constantin Brăiloiu nu întrebuinţează cuvîntul „etnogeneză". Termenul este folosit mai ales de generaţia de muzicologi şi etnografi de după el.

[2] Lucrările în manuscris ale subsemnatului, „Doina" şi „Cîntecul năsăudean" aflate în arhiva Institutului de etnografie şi folclor dezvoltă pe larg acest proces.

[3] 365 de cîntece — emisiune radiofonică din 29 I 1970, orele 20 şi 10′ ; x inv. 5003.

[4] A.I.E.F. — mg. 1573 i — *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile* — 23 mai 1959 şi mg. 1580 k — *Ciobanul care şi-a pierdut oile* — 29 iunie 1959.

[5] A.I.E.F. — f.a. 4531 *(Bîr oiţă la poiană)* Vidra — Cîmpeni 1898 ;
— f.a. 4513 *(Luminiţă şi-o alună)* Sibiu 1901 ;
— Millo V. — Macedonene *(Picurarlu,* p. 49)
— Kiriac, Bănulescu şi Saxu — *Cîntece şcolare 1909 (Oaia — vai săracă oaie blîndă)* 18 p. 17, melodie populară.

[6] A.I.E.F. mg. roşu 2586 h — *Daliman* — comuna Romuli (recitare)
mg. verde 2590 h — *Daliman* — f —
Mioriţa şi g — *Costea* — com. Salva ;
mg. roşu 2590 h — *Daliman* — pe melodie de colindă —
— comuna Salva.

[7] i 4819 — Şanţ — Năsăud 1935.

[8] Din 28 de variante melodice de care dispunem, 21 au tematică păstorească şi anume : 16 piese sînt balade cu subiectul fratele şi sora răpită, 2 piese au ca subiect Mioriţa, iar trei au subiect liric despre oile pierdute. Restul de 7 piese pînă la 28 de variante prezintă teme lirice după cum urmează : 3 cu subiecte de înstrăinare, 3 despre noroc şi un cîntec de leagăn.

[9] Nu ne-au parvenit cele 3 000 de melodii culese de Al. Voevidca. Cunoaştem doar melodiile publicate în colecţia Friedwagner şi circa vreo două sute existente în arhiva Institutului de etnografie şi folclor (A.I.E.F.). De altfel culegerile recente, după data cercetărilor noastre — ultima în anul 1962 — nu mai pot fi concludente în verificarea fenomenului observat, deoarece profilîndu-se sub impulsul mişcării culturale de mase, sprijinită de statul nostru socialist, muzica folclorică a căpătat o răspîndire nemaiîntîlnită pînă acum, devenind cu adevărat un bun cultural al maselor noastre muncitoare, din întreaga ţară.

[10] Informaţii personale pe teren.

[11] Tiberiu Moraru în lucrarea sa *Viaţa pastorală în munţii Rodnei,* Bucureşti 1937, scrie la pag. 17—18 „Un fenomen interesant este că aceste case se construiesc din ce în ce tot mai numeroase, încît hotarul comunelor devine mai populat, iar oamenii locuiesc la „casa în cîmp" o mare parte din timpul verii cu întreaga familie lucrînd la fîn, iar iarna stau pînă îşi (sic !) termină „nutreţul" cînd sînt siliţi să coboare în sat. Tendinţa generală a populaţiei din unele comune este de a pleca să locuiască la cîmp. Aşa de exemplu în comuna Parva, Leşu, Rebra, Luşca Gersii etc. Prin aceasta însuşi aspectul vieţii pastorale se schimbă. Sînt locuitori, ca în apropiere de Parva, Sîngiorz-Băi, Leşu, Măieru, care şi-au făcut casele pînă la altitudinea de 1 000—

Scanned with OKEN Scanner

1 300 m. datorită zonelor extinse de fînețe, fapt foarte important, mai ales în apropierea munților Bîrlea, Muncelu și Porcoaia, sau a Văii Vinului și Mărilor, situate pe versantul de sud. Mișcarea sezonală la cîmp ține intervale de timp foarte mari, în caz că păstorii nu se stabilesc acolo pentru totdeauna"; iar la pag. 19 scrie: „Intr-o familie unde sînt mai mulți succesori, se dă loc de casă și în cîmp, căci din «vatra părintească» rar se ajunge pentru toți", apoi: „Emigrarea la cîmp este mai accentuată pe versantul sudic al masivului"; pentru ca la pagina 83 al. 3 să putem citi: „Mai tîrziu crescînd mult numărul soldaților și organizîndu-se comunele: Rodna Nouă (Șanț n.r.), Ilva Mare, Măgura, Parva și Romuli se simți nevoie la 1770 și 1787 să li se împartă și lor munți și hotar."

[12] Dacă luăm în considerare aprecierea fluierașului Vasile Ioan din comuna Buduș (j. Bistrița — Năsăud) asupra vieții păstorești din comuna Șanț, învățînd să zică în fluier „di pi la alț ciobani mai bătrîni din comuna Șanț, acolo-s mocani" (fișa fgr. 7388, Buduș, 2 Mai 1939) ne dăm mai bine seama de aprecierea locuitorilor din sudul județului asupra așezărilor cu o viață pastorală mai intensă.

[13] mg. verde 2590 h — *Daliman* — Salva — Năsăud = cîntec.
mg. roșu 2590 h — *Daliman* — Salva — Năsăud = colindă.
Vezi și nota 6.

[14] Virgil Șotropa: *Districtul Năsăudului* — Arhiva Someșană nr. 1/1924 și Florian Porcius: *Istoricul districtului năsăudean.* Arhiva Someșană — Năsăud 1928 nr. 9 p. 1—64 (publicat după manuscris de Virgil Șotropa).

[15] A se vedea notele 12 și 6. Tema cîntecului *Împărate, împărate* este relatată în Arhiva someșană nr. 13/1930 astfel: „Cîntecul soldaților din regimentul românesc cînd au mers în 1805 în războiul cu Franțuzii" (pe verso unui manuscris cu titlul „Notabiliora Iohannis Georgii Velt. Anno 1697).

„Oh, înălțate împărate
Pune pace, nu te bate", etc.

V. Alecsandri în suplimentul I la *România liberă* (1885):

Împărate, împărate,
Lasă-te nu te mai bate;

T. Papahagi în *Graiul și folclorul Maramureșului* Buc. 1952, pag. 13—14.

[16] Trebuie arătat că în partea de apus a zonei folclorice năsăudene o cercetare mai adîncită s-a făcut în comunele Mocod, Hordou și Salva, iar sondajele s-au întins asupra tuturor comunelor afară de Runc. În comuna Suplai, așezată la poalele vîrfului Țibleș, pe care am preferat-o unui sondaj în comuna Runc, tocmai pentru izolarea ei, cea de a doua fiind așezată nu departe de comuna Salva, informatoarea Zînvel Floare de 49 ani a cîntat o horie de jale:

„Oi mamă, mămuca mea
De ți-o fo' dragă lumea
După urît nu mă da..."

(fgr. 11715 a — 1950)

Scanned with OKEN Scanner

care deşi are o formă redusă la 3 rînduri, melodia nu se încadrează în tipul doinei pastorale, ci este o rămăşiţă a tipului melodic dezvoltat de doină cu largă circulaţie în Năsăud şi Bucovina, pentru că : *a* începe de pe treata 1 şi urcă la cvintă, contrar doinei pastorale care începe cu treapta 5 şi *b* rîndul al doilea melodic se sprijină pe treapta 4 nemodificată pornind tot de la treapta 1. Ambele rînduri descriu un arc melodic ascendent — descendent, deosebit de profilul melodic al doinei pastorale. (A se vedea exemplul muzical nr. 12).

17 Istoria României II, Edit. Acad. R.S.R., pag. 124 al. I.

18 Idem pag. 123.

19 V. Şotropa : *Tătarii în Valea Rodnei.* Anuarul Institutului de Istorie Naţională Cluj, vol. III 1924—25, pag. 264 — se ocupă numai de năvălirea tătarilor din anul 1717, păstrînd însă vechea denumire de „Valea Rodnei" (Vallis Rodnensis) ca o aluzie la năvălirile acestora din sec. XIII.

20 Arhiva Someşană, nr. 3, 1925, pag. 75.

21 „Faţă de cele 1112 sate, tîrguri şi oraşe pomenite în secolul al XIII-lea, în veacul al XIV-lea sînt atestate 2 780 aşezări noi, dintre care 10 oraşe, 16 tîrguri şi 2 754 sate" (în Transilvania n.r.) Istoria României II, Edit. Acad. R.S.R. pag. 243, al. 4.

22 Desigur ne referim la melodia de doină cîntată cu vocea.

23 Ultima culegere a avut loc în toamna anului 1962.

24 În Rebra melodia se prezintă vie şi azi în forma mixtă vocal-instrumentală, cu scară muzicală de caracter primitiv tetratonic evoluînd spre un pentacord în sens doric cu treapta 4 urcată. Cerînd informatorilor să execute un cîntec de jale aşa cum îl cîntă în şezători, fără ezitare au prins a executa acest tip melodic înregistrat pe mg. 1572 f, voce şi fluier. Tot aici am înregistrat două femei în vîrstă de peste 60 de ani care au cîntat această melodie de caracter primitiv tetratonic, evoluînd însă spre un pentacord în sens lidic cu treapta 2 urcată (mg. 1434 x — *Mamă la inima mea* — 1958, inf. Gavriloae Paraschiva şi Nedelea Maria). Ambele exemple au forma arhitectonică simplă de trei rînduri melodice, ultimul repetat — A B C C.

25 D. G. Kiriac : *Cîntece populare româneşti.* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1960, pag. 37 nr. 11 *(De cît codru frunza-şi ţine),* Găineşti — Fălticeni 1913, pag. 39 nr. 12 (fluierat) Rotopăneşti — Fălticeni şi pag. 35 nr. 10 *(Doina codrului)* Bogdăneşti — Bacău 1927.

26 fg. 5643 a — 1935 — „a oilor îi zice"
„Asta-i cea mai vece cîntare a păcurarului"
fg. 5657 a — 1935 — „Asta-i din bătrîni"
mg. 556 a — 1955 — „Am învăţat-o de la tata bătrîn. I se mai spune a oilor".
fg. 5576 b — 1935 — „Din vremile bătrîne de demult (este)".
mg. 1434 x — 1957 — „De la strămoşii noştri (îl ştim)".
Este demn de relevat faptul că informatoarea Maria Rus din Parva a cîntat în anul 1958 mai întîi doina *Luncă, luncă, vale-adîncă* mg. 1440 b, făcînd observaţia următoare : „Mama me o cîntat-o ; îi de jele", după care apoi şi-a adus aminte de doina „A oii" înregistrată pe mg. 1440 e despre care spune că o ştie tot de „la mama" ; deci, deosebirea între ele este clară.

Scanned with OKEN Scanner

[27] Atît în valea Someşului Mare, în ţinutul Năsăudului, cît şi în Bucovina, zona Cîmpulungului moldovenesc, melodiile de doină sînt cunoscute sub numele „de jele".
mg. 1457 I h *(Mîndră floare-i norocu)* Pojorîta — Cîmpulung 1958 ; „tît bătrînii îl cîntă, pe la nunţi, pitreceri. Aista iera vedeţi un cîntec di jăle".
fg. — 5502 — Şanţ — 1935 : „Asta-i hore di jăli"
fg. — 5500 — Şanţ — 1935 : „De la mama o ştiu".
Nu să mai cîntă acum, numai bătrînii o cîntau".
fg. — 5686 b — Rebrişoara — 1935 ; „To' din bătrîni o ştiu".
mg. 546 j — Şanţ — 1955 : „Bătrînească de tot. O cînta mama mamei mele". Forma A B D E o întîlnim şi în Friedwagner XXI 4 pag. 354 *(Pîrăuaş de lîngă moară)* Mănăstirea Humor — Cîmpulung 1913 — Voevidca nr. 1895 ; apoi Voevidca 518 *(Făr să vreau mă depărtezu)* Soloneţ — Suceava 1908, prezintă forma A B C C'.

[28] În culegerile lui Vulpian volumul I figurează la nr. 374 *Ventul Oltului doină din Ardeal* scris în măsura de 6 cu joc indicat de autor „Ballabile", în formă instrumentală. Culegerile sale din deceniul al optulea al secolului XIX demonstrează proveniența transilvăneană, sau cel puţin carpatică a Doinei Oltului. Pe discul cu nr. 1095 al Institutului de fonetică Paris 1929, Constanţa Ungureanu a imprimat doina *De cînd eram încă mic* cu specificarea „Muntenia" ; care nu este alceva decît cunoscuta doină a Oltului.

[29] Din *Istoria Transilvaniei I,* Editura Academiei R.S.R. Bucureşti 1960, cap. VII ; Perioada feudalismului dezvoltat pag. 86.

[30] Idem pag. 92.

[31] *Istoria României II,* Edit. Ac. R.S.R. pag. 573.

[32] „În acele „districte" şi „ţări" româneşti din regiunile de margine încă şi în veacul XIV şi chiar al XV-lea mai trăia o ţărănime liberă care stăpînea o parte a pămîntului în comun şi se conducea după obiceiul pămîntului sau „dreptul vechi românesc" *(jus valachicum, antiqua lex).* Interesul oficialităţii de a cointeresa populaţia de la marginea ţării în apărarea fruntariilor în faţa incursiunilor turceşti, pe de o parte, apropierea şi legăturile neîntrerupte dintre populaţia de pe versantul muntean şi moldovean cu cea de pe versantul transilvan al Carpaţilor, pe de altă parte, explică supravieţuirea, vreme mai îndelungată, a obştilor şi autonomiilor româneşti" — (Din *Istoria Transilvaniei I,* pag. 94).

[33] *Istoria României II, Edit.* Acad. R.S.R. pag. 255.

[34] Idem pag. 257.

[35] Idem pag. 559 : „La sfîrşitul secolului al XV-lea şi la începutul celui următor unele sate aveau doar 30—40% din numărul locuitorilor dinainte. Aceasta era, pe de o parte, consecinţa epidemiilor de ciumă ce au bîntuit Transilvania în a doua jumătate a secolului XV şi a invaziilor, urmate de distrugeri, ale turcilor, iar pe de altă parte a fugii iobagilor pe alte moşii, în tîrguri, oraşe, la ocne sau chiar peste graniţă. De asemenea : «Ţăranii fugari nu se mulţumesc să-şi schimbe doar stăpînul, aşezîndu-se pe alte moşii înlăuntrul ţării ci caută continuu să se bejenească în Moldova şi în Ţara Românească, sporind şi mai mult îngrijorarea clasei stăpînitoare care se temea că va rămîne fără braţe de muncă. De aceea, nobilimea hotărăşte în

Scanned with OKEN Scanner

dieta din 1607 să se ceară domnului Moldovei restituirea tuturor fugarilor ardeleni stabiliți la răsărit de Carpați și să se ia măsuri de pază menite să împiedice pe viitor trecerea țărănimii peste graniță precum și împotriva celor ce înlesnesc asemenea bejenii a norodului care e foarte pornit spre trecere din cauza birului și pentru găsirea unei vieți mai bune și a unei libertăți pe care nu o au la ei acasă» (Din *Istoria Transilvaniei I*, pag. 133).

[36] *Istoria României II*, pag. 603 : „Răscoala cuprinde cu repeziciune și alte regiuni din nordul Transilvaniei : Rodna, Bistrița, Cluj, apoi din centrul ei : Turda, Alba Iulia și din sud : Hunedoara, Sibiu, Sighișoara, Țara Bîrsei" ; iar la pag. 609 ; „Zeci de mii de țărani au fost masacrați de nobili"... „Țărănimea a fost pedepsită la totală și veșnică iobăgie (mera et perpetua servitute et rusticitate)".

[37] Din *Istoria Transilvaniei I*, pag. 118 : „Trecînd de partea lui Zàpolya, Petru Rareș reuși într-adevăr, după înfrîngerea armatelor lui Ferdinand la Feldioara (22 iunie 1529) să-și realizeze planurile : obține Cetatea de Baltă cu domeniul său, Ciceiul cu 60 de sate românești, Ungurașul cu peste 30 de sate, Bistrița și Valea Rodnei cu 23 de sate și cu minele de aur și argint".

[38] *Istoria României II*, p.p. 389, 400—401, 403—405 și 415.

[39] Idem pag. 453—454.

[40] Ștefan Buzilă : *Monografia comunei Sîniosif, comitatul Bistrița — Năsăud* 1910, pag. 236—239 ; A.I.E.F. i 5321 Din monografia parohiei Ruscior — Năsăud, de preot Ion Bîrsan 1899 (lucrare în manuscris).

[41] Teodor Bălan : *Din istoricul Cîmpulungului Moldovenesc*, București 1960. (În special capitolul „Comerțul cu Bistrița").

[42] Tib. Moraru : *Viața pastorală în munții Rodnei*, București 1937 pag. 101 : „Ceea ce a determinat în parte populația de la poala masivului Rodnei — în deosebi a celei maramureșene — să meargă cu oile în Polonia și Cehoslovacia a fost lipsa munților comunali" ; a se vedea și lucrarea : „Migrațiunea românească în Polonia în sec. XV—XVI". Analele Acad. române. Mem. sect. ist. Seria III, XXI, 22 p. București 1939.

[43] *Cîntece, urături și bocete de-ale poporului, adunate de Alexandru Vasiliu* — București 1909. Ed. Acad. rom. p. XI : „Despre actualii locuitori am aflat din gura bătrînilor că ei sînt veniți din Ardeal și anume din partea de miazănoapte a acestei țări. Mai sînt ei cîțiva și din alte părți, dar grosul mulțimii este venit din Ardeal". (Este vorba de satele bucovinene din jurul Cîmpulungului, n.r.).

[44] A.I.E.F. i 5056, Mocod 1950 : „La stînă pe munții Netedu și Obîrșia Râbrii, se întîlneau cu oameni din Bucovina, cari veneau la tăiatul pădurilor, din satele Coșna, Cîndreni, Floreni. În timpul liber cîntau și se luau la întrecere cu ciobanii mocodeni",

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE SBÂRCEA

Realizări şi orientări ale muzicii uşoare româneşti de la începuturi pînă astăzi

Scanned with OKEN Scanner

1. Introducere

Evoluția istorică a muzicii ușoare românești nu este un fenomen izolat de viață, ea petrecîndu-se în conexiune cu nevoia generală a publicului, în diferite perioade, de forme de artă distractivă pe înțelesul celor mulți și izvorîte din cuprinsul lor sufletesc.

Audierea ei face parte din cele mai frecvente preocupări de natură artistică ale maselor, îndeosebi ale tineretului. Larga difuzare, orele numeroase de emisie radiofonică și televizată, răspîndirea mijloacelor de reproducere mecanică (picup și magnetofon), cluburile de tineret cu serile lor muzicale, mișcarea artistică de amatori și festivalurile sau concursurile periodice, organizate în ultimul deceniu în toată țara, au făcut din muzica aceasta un fenomen de masă. El a intrat într-o fază de autonomie, emancipat de elementele străine libertății de exprimare spre care tinde în cele mai largi cercuri ale ascultătorilor.

Datorită instrumentelor de amplificare electro-acustică și facilității relative de a produce, cu ajutorul microfonului, volum și chiar culoare pentru vocile soliștilor și tonul instrumental al formațiilor de dans sau al celor acompaniatoare, genul se situează într-o altă categorie estetică decît arta muzicală tradițională, de a cărei linie de evoluție s-a separat, constituind un curent omogen și de sine stătător. El urmărește stabilirea unei comunicări cît mai spontane cu masele de auditori, printr-o melodică simplă, fără rafinamentele armonice sau de formă pe care le-a acreditat evoluția anterioară a genului.

Stilurile *rock*, *beat* și, în sfîrșit, spiritul *pop*, care au influențat creația originală și modul interpretării ei, sînt fenomene trecătoare, care se înscriu în sfera modelor efemere. Ceea ce rămîne însă din ele, ca un cîștig pentru muzica ușoară națională, este intensificarea și diversificarea remarcabilă a ritmului, melodica naturală și o tematică mai actuală a textelor, în concordanță cu preocupările timpului. Experiența ultimului sfert de secol, preconizează o estetică a genului „jurnalistică" aproape, așadar legată strîns de evenimentele cotidiene, în care se recunoaște o vînă de autenticitate populară.

Direcția orientărilor actuale ale muzicii noastre ușoare trebuie judecată astfel în raport cu condițiile ei speciale de dezvoltare istorică. Pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentînd, la capătul unui sfert de veac de la schimbarea radicală a structurii statului și societății românești, fizionomia unor personalități creatoare și interpretative diverse, genul își demonstrează viabilitatea și contribuția sa la sporirea filonului romantic în simțirea generațiilor tinere.

2. Anton Pann și cîntecul de lume

Aplecîndu-se asupra gustului și nevoii de muzică ale timpului său, Anton Pann joacă rolul unui înaintaș al genului muzical distractiv din țara noastră. El a înțeles formele de exprimare sentimentală ale conștiinței publice orășenești și a descoperit virtuțile artistice ale cîntecului de lume, stabilindu-i sursele populare și lăutărești. Autenticitatea lui se datorează încărcării cu modul de a simți și de a-și comunica simțirea al omului unei epoci istorice și dintr-un spațiu geografic anumit. Pann a cules tot ce se cînta prin grădinile de vară și întrunirile de societate din Bucureștii anilor 1830—1840, melodii care erau — așa cum ne apar ele în culegerea sa *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului* — *„pe lîngă cele sătene, și din orășene"*, pline de *„plîngeri de inimi rănite, suspinuri și piepturi săgetate, tînguiri de dureri cumplite"*, de genul :

„Cine la amor nu crede
N-ar mai călca iarbă verde,

sau

Ah, amor drăgălaș,
Vedea-te-aș călugăraș..."

Tonul acesta nu mai aparține cîntecului popular, după cum nu este nici al cîntecelor lăutărești propriu-zise, chiar dacă era vehiculat de către tarafuri. El e al unei muzici urbane, „ușoară" prin circulația ce o are în păturile mai largi, în care populația urbană își recunoștea limbajul înclinat spre diminutive, elanurile afective, dispozițiile romanțioase. Nota ei distinctă este, în conținut, aerul de melancolie și posomoreală, iar ca formă muzicală o melodică născută din fuziunea stilului doinit cu melopeea tărăgănată și melismele muzicii orientale, închegate într-o expresie inedită. Leneșul ritm interior ce se statornicește în majoritatea cîntecelor de lume, culese și cizelate cu un rar bun-gust artistic de Anton Pann, este adesea întrerupt — și nu doar ca o trăsătură accidentală — de ritmuri mai sprintene și imagini luminoase, de genul cîntecului *Și noi, la Ilinca,* surprinzînd nuanțe fugitive, dar semnificative, ale psihologiei păturilor urbane din epoca prepașoptistă, ale felului lor de a resimți viața, aspirațiile și suferințele lor personale. Cîntecele acestea străbătute de curente pasionale au constituit, la vremea lor, izvoare permanente de delectare pentru ascultători.

Scanned with OKEN Scanner

În felul acesta s-a înfiripat, în cuprinsul primelor trei sau patru decenii din secolul al XIX-lea, o muzică nouă, un gen pînă atunci necunoscut, codificat de un creator născut din popor și strîns legat de felul lui de a cînta, însă cu o strună originală. Genul a dus la ivirea unui bogat tezaur de melodii și versuri, care, deși de multe ori naive sau chiar triviale, izbuteau să închege imagini și sentimente, dacă lipsite de obicei de adîncime, nu lipsite întotdeauna și de savoare.

Într-o epocă în care accesul la viața publică al maselor se înfăptuia ca un rezultat al revoluției de la 1848, cercetătorii disting procesul rapid de apariție al unor forme muzicale accesibile numeroșilor ascultători lipsiți de pregătirea corespunzătoare înțelegerii artei muzicale clasice. Folosind ritmurile și intonațiile muzicii populare și ale melodiilor din operele cunoscute, piesele compuse sau alcătuite în scopuri distractive, unele din ele văzînd chiar lumina tiparului, au fixat de timpuriu perspectiva evoluției unui gen care, dacă nu intra în nici o categorie estetică și nici nu i se aflase încă o denumire adecvată, s-a impus publicului larg și a adăugat o trăsătură nouă la tabloul nostru social.

Rămîne deschisă întrebarea privitoare la cît este creație originală și cît e doar preluare din melodiile în circulația vremii în cîntecele de lume ale lui Anton Pann. Oricum, meritul acestui dibaci și polivalent cărturar și muzician, este de a fi făcut să se audă, cu un gust măsurat, în culegerea sa, sunetul muzicii noastre din prima jumătate a veacului trecut. Accentele din cîntecele sale au creat o modă de durată și i-au invitat pe compozitorii de melodii sau de dansuri la modă să mediteze asupra izvoarelor populare, oferite creatorilor culți de folclorul nostru.

Artist bogat prin posibilitățile complexe de care dispunea, Anton Pann poate fi socotit, astfel, precursorul muzicii ușoare naționale, dorind-o de la început în stare să trezească sentimente în sufletul omenesc.

3. Romanța și dansurile de salon

Un factor de seamă, în măsură să colaboreze la ivirea unor forme muzicale mai ușor de receptat și de memorat de către mulțimi decît cele executate în sălile de concert sau în teatrele de operă și de operetă, l-au constituit orchestrele „de salon" și cîntăreții. Ion Ghica ne informează că la curtea lui Dinicu Golescu, „boierul iubitor de progres" cînta o orchestră alcătuită din *„doi scripcari, doi flautiști, doi clarinete* (sic !), *un oboist, un fluieraș, doi trîmbițași, un toboșar și un țimbalist"*, formație care slujea dansul și distracția auditivă a sindrofiilor și seratelor claselor suspuse. Pentru „instrucțiunea muzicală" a ei se adusese un dascăl de muzică de la Sibiu, care avea și sarcina de a îmbogăți repertoriul formației. Începuseră voiajurile mai frecvente peste hotare ale tinerilor trimiși la studii, care se înapoiau în țară cu o mulțime de deprinderi noi, printre care și obiceiul dansurilor de salon, încît ei *„alergau de luau fetele și cucoanele la joc, la poloneză, la vals și ecosez"*. Aflăm din *Ciocoii vechi și noi* al lui Nicolae Filimon că Păturică dansa împreună

Scanned with OKEN Scanner

cu vătafii săi, în veşminte încă orientale şi cu papuci în picioare, „valţul", pe lîngă menuet, cotilion şi ecosez.

La mijlocul secolului al XIX-lea, repertoriul orchestrelor de local şi de petrecere, probabil şi al unora dintre tarafuri, cuprindea astfel dansurile la modă pe continent. Muzica vieneză şi valsul cuceriseră Bucureştii îndată după 1840, fiind popularizate îndeosebi de Alexandru Flechtenmacher şi de capelmaiştrii străini, în activitatea companiilor de teatru româneşti. Astfel se explică şi simpatia cu care a fost primit, în anul revoluţiei, tînărul Johann Strauss în Principate. Concertele lui au dat, se pare, un impuls puternic încercării de a crea o muzică distractivă naţională, fiindcă după 1850 avem, la Bucureşti, Iaşi, Galaţi, Craiova şi chiar în oraşe mai mici librari care editează piese muzicale, dansuri, romanţe, sau cîntece pe versuri de poeţi ocazionali, poeţi consacraţi.

Destinaţia distractivă şi coregrafică a muzicii de salon este evidentă. A apărut la noi, în a doua jumătate a secolului trecut, un mare număr de cadriluri, valsuri, galopuri, polci, mazurci, hore şi sîrbe, compuse de muzicieni ca Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Ciprian Porumbescu, Mihai Burada, E. Scheletti, Carol Decker, J. Filip, V. Maniu ş.m.a. În melodiile lor, oamenii de acum un secol găseau preocupări de ordin estetic, cu ecouri afective.

Firește că nu în toate cazurile piesele datorate compozitorilor din ţară erau şi originale ca melodie sau intonaţie, nici chiar cele ce se intitulau, după obiceiul timpului, *naţionale*. Majoritatea lor imita modele străine, îndeosebi pe cele vieneze şi pariziene, într-o recrudescenţă bonjuristă proprie prelungirii la noi a romantismului ca mod de percepere a lumii.

În schimb, romanţa a vădit de la ivirea ei o invenţie melodică şi un ton ce ne erau proprii. Ea s-a născut în vestitele grădini de petrecere ale lui Giafer, Deşliu şi Pană Breslea, aflate pe malurile Dîmboviţei. Unul dintre cîntăreţii care făceau deliciul publicului ce frecventa aceste grădini, ascunse între draperii de vegetaţie deasă, a fost Nicolae Alexandrescu, pe care Grigore Ghica — ce îl „slobozise" pe lăutarul Costache Dinicu, străbunicul după mamă al lui Grigoraş Dinicu — l-a căftănit şi i-a dăruit, pentru vocea sa frumoasă, titlul invidiat de *cafegi-başa*.

A fost cea dintîi confirmare a unui cîntăreţ „de lume" ca aparţinînd îndeletnicirilor cu o anume vază socială, confirmare care coincidea cu ascensiunea noului gen de muzică, dulceagă chiar cînd i se asociau ritmuri alerte. Cu toată inconsistenţa ei artistică, activînd asupra fanteziei simple a oamenilor de curînd orăşenizaţi, fără deosebite pretenţii în domeniul muzicii şi al artei de cînd se depărtaseră de puritatea folclorului, muzica de petrecere, melodiile de dans şi romanţele au cucerit în scurt timp un auditor numeros. Pentru el se închegau o imagine şi un sentiment pînă şi din astfel de „versuri" naive : *„Aur şi palate, / flori şi diamante / ţi le dau pe toate / dacă tu mi-i da, / dacă tu mi-i da / floricica ta, / să-nvelesc în ea / inimioara mea..."*

Asimilată timp îndelungat muzicii lăutăreşti, romanţa — cu intonaţia specific urbană şi cu o tentă de melancolie perpetuată pînă în zilele noastre — avea să influenţeze muzica uşoară românească a seco-

Scanned with OKEN Scanner

lului XX. Cine este creatorul ei, e greu de precizat în lipsa unor documente scrise. Dar la mijlocul veacului trecut, cînd Nicolae Filimon își începea activitatea de critic muzical, culegător de cîntece populare, de lume și satirice, romanța avea o largă arie de răspîndire în păturile cele mai diferite ale societății noastre. Ea ocupa un loc de elecție nu numai în repertoriul tarafurilor de lăutari, ci și în acela al orchestrelor și cîntăreților din grădinile publice, hanurile, terasele și cafenelele timpului. Mai mult chiar, ea se cînta pe scena teatrelor, și fiecare artist dramatic, avînd un moment muzical în piesa ce o interpreta, alegea o romanță cît mai agreată de public, fiindcă ea îi asigura aplauzele și bisurile rîvnite. Subgenul acesta de muzică ușoară a ajuns astfel pe scena teatrelor muzicale, pătrunzînd în vodevil, în „crochiurile" și scenetele cu cîntece și în spectacolele de revistă.

Romanțele vechi sînt pline de naivități, în muzică și text deopotrivă. Melodiile lor erau concepute aproape întotdeauna în tonalitate minoră, cu o parte mediană sau un ritornel modulînd în relativa majoră a tonicii. Melodiile acestea semănau de obicei între ele și erau, în cazul versurilor de poeți ocazionali, lamenturi amoroase de felul : *„Voiam să fac și tu să suferi, / lacrimi să văd în ochiul tău, / și cînd vei fi în depărtare, / atunci în lume să plec eu..."* sau *„Ah, tu ce ești a vieții floare, / cel mai dulce vis de-amor, / ah, femeie, tu ești soare, / tu ești un buchet de flori"*.

Succesul lor de sezon se datora apelului la sursele sentimentalismului citadin, constituit din materia particulară a împrejurărilor locului și epocii. Ele deșteptau în ascultători emoții directe, vii și atrăgătoare prin textele și întorsăturile lor de frază tipice. Aceste naive încercări au contribuit, ulterior, la ivirea unor romanțe mai izbutite, mai realizate artistic și, chiar dacă mai legate de fondul folcloric, nu mai puțin sentimentale afectiv, culminînd în cîntecele pe versurile de dragoste ale lui Mihail Eminescu.

Fenomenul receptării liricii eminesciene de către muzicieni s-a petrecut de timpuriu, înainte ca estetica și critica literară să fi sesizat global valoarea operei poetului. Cei dintîi care au asimilat-o au fost compozitorii ocazionali de cîntece și romanțe. Fără să fie înzestrați cu potențele creatoare indispensabile transferurilor în arta muzicală a poeziei lui Eminescu, ei au meritul netăgăduit de a-i fi popularizat cîteva aspecte în societatea românească de la sfîrșitul veacului trecut și din primele două decenii ale veacului nostru, mai mult decît au făcut-o puținele ediții incomplete, rău întocmite și cu tirajul redus. Strofele cîntate — chiar cînd era vorba de melodii cum sînt *De-acum nu te-oi mai vedea* de G. I. Brătianu, *S-a dus amorul* de Eugeniu Ceaicovschi, *De ce nu-mi vii* de Carol Decker, aceeași temă de J. Filip, *Pe lîngă plopii fără soți* cu paternitatea incertă și multe altele — aveau o mare influență asupra sensibilității romanțioase a timpului, muzica vehiculînd în pături largi de public poeziile a căror formă și conținut nu puteau fi puse în primejdie de partiturile mediocre. Oricît de indiferenți ar fi fost ascultătorii de romanțe de acum șase-șapte decenii, numele poetului cu o atît de uriașă capacitate de a plasticiza în imagini cu totul noi, dar necontrastînd prea

Scanned with OKEN Scanner

violent cu valorile comune aflate în circulație, sentimente și idei prezente în epocă, trebuia totuși reținut. Nu poezia cîștiga în valoare artistică prin îmbrăcarea ei în veșmînt muzical, ci muzica, atîta cîtă era, ,își trăgea suflul din substanța poetică, devenind mai sugestivă datorită simplei respectări a cadenței versurilor fluente și învăluitoare.

Și, în adevăr, versul disociat de muzică a prins pe încetul să trăiască viața lui autonomă, melodiile fiind în cea mai mare parte date uitării, deși unele dintre ele au rămas asociate, cel puțin pentru o anumită perioadă de timp, de poezii, cu toată struna lăutărească ce vibra în ele, sau tocmai datorită ei.

Păstrînd intacte catrenele și succesiunea lor, muzica acestor prime romanțe a fost concepută simplu, din patru și opt rînduri melodice scurte, dintre care ultimele două sau patru se repetau în formă de ritornel. Structura modestă nu izbutea, desigur, să valorifice esteticește nimic din sensul poetic mai adînc ; compozitorii rețineau doar una sau cel mult două strofe, astfel că reluarea următoarelor pe aceeași melodie dădea impresia debilității de inspirație și a unui gust fonic pur decorativ. Erau acorduri de strună subțire și scurtă, care, în afară de un oarecare răsfăț al urechii, nu puteau satisface decît gusturile publicului mic-burghez cu criterii de judecată asupra artei aflate abia într-o fază incipientă, de conturare.

4. Momentul I. Ivanovici

Există controverse dacă prenumele lui Ivanovici, primul inspector al muzicilor militare românești, a fost Iosif sau Ion. În posesia noastră se află fotocopia unui act oficial, în care se atestă, în 1900, aptitudinile muzicale și bunele servicii ale unui membru al fanfarei bucureștene, semnat *Ion* Ivanovici. Ion sau Iosif, pe noi ne interesează doar personalitatea acestui mare animator muzical și creația sa bogată, care a trecut aproape în întregime hotarele țării, aducînd o notă personală în peisajul muzicii de promenadă și distractive din secolul trecut pe întreg continentul. Cu valsul *Valurile Dunării*, Ivanovici a dobîndit chiar celebritatea mondială, nici azi dată uitării : melodiile valsului acesta continuă să răsune în diverse aranjamente, intrate de mult în repertoriul standard al orchestrelor, formațiilor vocale și cîntăreților de pe glob.

Activitatea lui I. Ivanovici a satisfăcut nevoia de muzică a mulțimii pestrițe, dornică de distracție în duminicile și sărbătorile din anotimpurile calde ale orașelor românești. Născut, probabil, în 1844, în împrejurimile Timișoarei, viitorul șef de muzică militară și compozitor a trecut în țară prin „vămile cucului". Spre a putea dobîndi o pregătire muzicală, pentru care se simțea înzestrat, a devenit copil de trupă și, treptat, a urcat întreaga scară a ierarhiei militare, pînă la gradul de maior, cel mai înalt ce se putea obține în corpul ofițeresc auxiliar de pe vremea aceea.

Categoria artistică de care se lăsau conduși cei mai mulți autori de piese distractive și de dans, în perioada cînd I. Ivanovici a început

Scanned with OKEN Scanner

să compună, era pitorescul îmbinat cu melancolia. Ei vînau mai cu seamă amănuntul caracteristic și evocator, acela care împrumuta culoare locală și de epocă, încît toată puzderia de valsuri, polci, mazurci și hore culte suna cam la fel, astfel că anevoie deosebeai o piesă de alta ; pînă în momentul apariției *Valurilor Dunării*, prin care I. Ivanovici a cucerit cea mai mare putere din cîte avusese pînă atunci vreun compozitor de acest gen la noi asupra memoriei auditive a publicului. Valsul lui a fost și primul nostru „șlagăr" de circulație internațională, urmînd căile de difuzare a romanțelor și cunoscînd, în numai cîțiva ani, o răspîndire universală.

Resorturile și forța de propulsie ale compoziției lui Ivanovici le-au constituit nu numai fanfarele, ci și tarafurile, „capelele" și orchestrele de local. Ele au popularizat, prin *Valurile Dunării*, un anume tip melodic, urzit pe o intonație de romanță, care avea să devină caracteristica multor compoziții ale creatorilor noștri de muzică ușoară chiar din timpurile mai recente.

Este valsul lui I. Ivanovici muzică de fanfară sau e muzică distractivă și ușoară ? E o întrebare întemeiată, dar nu implică un răspuns care să infirme nici una dintre cele două ipostaze ale piesei. Fiindcă valsul acesta, conceput pentru fanfară, a fost îndată preluat de acel repertoriu distractiv și dansant, care deservea domeniul bine definit al muzicii ușoare : este, așadar, muzică „de promenadă" în măsura în care e și muzică ușoară, deocamdată încă tot nediferențiate pe la 1880, cînd compoziția șefului de muzică militară a apărut în editura librarului C. Gebauer din București, cu textul lui A. Poppini *(Bătrîn Danubiu, apriga-ți fire se agitează de-un vînt ușor...)* și Carol Scrob *(„Barca pe valuri saltă ușor")*.

Celebrul vals nu este însă singura compoziție care ne-a rămas din creația lui I. Ivanovici. Dacă cea mai mare parte a manuscriselor lui s-a pierdut, pare-se fără urmă, talentul său muzical este prezent în cele aproape două sute de partituri publicate de editorii din țară și străinătate. E vorba de marșuri, valsuri, mazurci, polci, galopuri, sîrbe și alte piese dansante, aranjate pentru pian, care vădesc o deosebită invenție melodică, un simț precis al formei și cunoștințe armonice. *Marșul lui Kalinderu*, de pildă, a răsunat cu putere în sufletele românești, pe care le-a înflăcărat cu sprinteneala lui veselă.

Meritul lui I. Ivanovici este de a fi imprimat o notă personală formelor de dans în care și-a conceput piesele. Nu putea fi vorba încă de motive folclorice propriu-zise în compozițiile acestea, atît de îndrăgite la vremea lor, dar intonațiile romanței au fost folosite în ele într-un chip fericit și inedit, ceea ce explică de altfel, într-o bună măsură, succesul valsului *Valurile Dunării*, unde prima temă, în tonalitatea minoră, definește cu fermitate un caracter artistic original.

Ideea de a scrie o operetă l-a urmărit toată viața pe I. Ivanovici, care n-a izbutit însă s-o realizeze. Personalitate echilibrată și armonioasă, de o mare putere creatoare, el a cîștigat primul și, pentru multă vreme, singurul prestigiu sigur pentru muzica românească ușoară dincolo de granițele țării.

Scanned with OKEN Scanner

5. Teatrul de revistă, stimulator al creației de muzică ușoară

Teatrul de revistă românesc a apărut la 1872, într-o perioadă cînd satele trăiau într-un regim feudal, marii moșieri exploatau țărănimea, o bună parte a comerțului încăpuse pe mîini de speculanți, administrația publică și justiția erau manevrate din culisele partidelor politice. Chiar dacă împrejurarea măruntă datorită căreia s-a scris și s-a prezentat, sub denumirea de comedie-vodevil (*Apele de la Văcărești* de Matei Millo), primul spectacol de revistă a fost descoperirea unor izvoare de ape minerale în cartierul Văcărești și goana după cîștig ușor a unor indivizi fără scrupule, cauzele ivirii și cultivării tot mai asidue a genului sînt mult mai profunde și nu se mărginesc la formele superficiale de viață.

Valoarea lui a constat, încă de la apariție, în puterea de a surprinde ridicolul, nocivul, antisocialul, de a le denunța și satiriza în rapide schițe caricaturale și concluzii caustice. Este cea mai importantă trăsătură, deși nu singura, a teatrului de revistă de la noi, în tot cazul aceea care i-a conferit valoare socială.

De la Matei Millo și Aristizza Romanescu la Frosa Popescu și Grigore Manolescu sau N. Leonard, în Parcul Oteteleșeanu, mari actori și cupletiști de primă mărime au dăruit o aureolă pe de-a-ntregul meritată acestui gen de teatru. Înflăcărați de simțire patriotică și animați de idealul unei țări moderne, demnă de populația ei și de aspirațiile sale, autorii cupletelor satirice și cu finalități moralizatoare sau numai sentimentale s-au recrutat chiar dintre scriitorii junimiști, ca Iacob Negruzzi și D. R. Rosetti, ca să figureze treptat în rîndurile lor poeți, scriitori și dramaturgi ca George Topîrceanu, A. de Herz, Alexandru Kirițescu, Alfred Moșoiu, Mircea Rădulescu, N. Kirițescu, N. Kanner, N. Vlădoianu, Nicușor Constantinescu, Puiu Maximilian, Eugen I. Mirea și mulți alții. Cît despre compozitori, de la Constantin Dimitrescu la Ion Vasilescu și pînă în zilele noastre, toți aproape au adus cîte o contribuție la reușita teatrului revuistic, la îmbogățirea lui cu note și tonuri proaspete, originale.

Deoarece efervescența mulțimilor citadine reclama, pînă și pe scena muzicală ușoară, preocupări cît mai apropiate de actualitatea socială și politică, autorii de revistă și compozitorii au popularizat un nou gen de muzică ușoară în spectacolele lor. Este cupletul, care a trecut mult dincolo de luminile rampei, devenind o formă agreată independent de cadrul în care fusese lansat.

Constînd din versuri comice sau satirice, de obicei vioaie și cu „poante" norocos găsite, care criticau moravurile politice, fraudele administrative, atitudinile ostile urbanității și civilizației, stricarea limbii etc., cupletul vehicula melodii simple, ce se reținеau lesne și deveneau în scurt timp o vogă pentru populația urbană.

Grădina „Union" din centrul Capitalei și-a dobîndit celebritatea datorită actorului și cupletistului I. D. Ionescu, socotit de cronicarii

vremii „*printre celebrităţile junelui nostru teatru*". Înzestrat cu mari capacităţi interpretative, el cînta romanţe şi melodii diverse, uneori cu textele de Vasile Alecsandri, sau cuplete, cîntece dansante şi şansonete compuse de I. Muşoi, Alexandru Flechtenmacher, Grigore Ventura ş. a. Galopul *Tramvaiul cu cai*, bunăoară, pe care îl aştepţi dar nu vine niciodată la timp, s-a bucurat de o popularitate nebănuită nu numai la Bucureşti, ci şi în oraşele de provincie, unde noul mijloc de locomoţie urbană n-avea să pătrundă niciodată.

Era o nevinovată tiflă şi, desigur, fără urmări concrete asupra reglementării circulaţiei tramvaielor bucureştene, spre deosebire de alte cuplete din revistele *Cer cuvîntul* de Petre Grădişteanu, Niculae Ţincu şi Al. Lara, sau *Ai cuvîntul* de Pantazi Ghica, scrise cu scopul mărturisit de „*a biciui pehlivănia politică, literară şi artistică*". Stimulat de succesul acestor reviste, Alexandru Flechtenmacher a compus el însuşi muzica unei alte reviste, *N-aveţi cuvîntul*, în care a lansat cîteva melodii mişcate, dezvoltînd interesul pentru cîntecele care aparţineau, de fapt, muzicii uşoare româneşti.

Cel care a izbutit să dea genului revuistic în ţara noastră un profil propriu, o ţinută de nivel şi zeflemeaua usturătoare, cu destinaţie sigură la stările, viciile, sechelele societăţii noastre din perioada interbelică, a fost Constantin Tănase. Activînd în perimetrul Capitalei şi al oraşelor de provincie, spectacolele trupei sale „Cărăbuş" au fost, pe lîngă copioase prilejuri de amuzament, adevărate lecţii de comportare şi atitudine cetăţenească în problemele variate ale vremii, necruţînd nimic şi neiertînd pe nimeni dintre cei ce încurajau ipocrizia, falsul, exploatarea, atentatele la demnitatea omului. Tănase a ştiut să le ceară autorilor cu care a colaborat ceea ce era mai actual şi mai pregnant, i-a îndemnat la o necurmată înnoire a materialului din care îşi închega spectacolele. A ştiut, îndeosebi, să asigure acestor spectacole un echilibru demn de invidiat între text, muzică, dans şi divertisment, să le pretindă compozitorilor melodii adecvate tematicii tratate, oferindu-le în acelaşi timp ocazia de afirmare şi desfăşurare a talentului lor.

În acest fel, Constantin Tănase şi-a cîştigat merite în evoluţia muzicii uşoare şi a cupletisticii româneşti. Gherase Dendrino, de pildă, este în mare măsură o creaţie a companiei „Cărăbuş", după cum o mulţime de compozitori dintre cele două războaie mondiale şi-au însuşit o acută vocaţie revuistică de pe urma colaborării lor cu acest teatru. Tănase le-a pretins mereu să dezvolte în cîntecele lor elemente de folclor şi, spre a le stîrni fantezia creatoare, a sporit orchestra teatrului său ca să facă auzite, cum afirma, „*ciripirile tuturor instrumentelor*".

Influenţa considerabilă pe care teatrul de revistă a exercitat-o asupra creaţiei de muzică uşoară, cu efectele cele mai pozitive în ce priveşte calitatea şi originalitatea ei, o dovedeşte numărul mare de melodii pe care le-a lansat şi continuă să le lanseze în ultimii douăzeci şi cinci de ani, de cînd există în ţară patru mari teatre de revistă şi secţii de estradă-revistă pe lîngă teatrele muzicale din Ploieşti, Braşov şi Galaţi. Ele contribuie la o îmbogăţire cu nuanţe şi valenţe noi a creaţiei de muzică uşoară, deprinzîndu-i pe compozitori să-şi domine inspiraţia,

Scanned with OKEN Scanner

s-o supună formei, s-o organizeze și să obțină lucruri finite. Radu Șerban, Temistocle Popa, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Vasile Veselovschi și-au cucerit renumele cu sprijinul indeosebi al spectacolelor de revistă, pentru ca generația mai vîrstnică, în frunte cu Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, N. Kirculescu și H. Mălineanu să fi activat și dat lucrările cele mai bune în conlucrarea lor cu genul revuistic.

6. Căutarea unui limbaj propriu în perioada interbelică

Caracteristică pentru perioada dintre cele două războaie este încercarea compozitorilor români de muzică ușoară de a topi ritmurile și modelele străine ale genului într-un stil autohton, cu note de răspicată originalitate, capabile să ne definească sensibilitatea și s-o impună nu numai ascultătorilor noștri, ci și celor străini. Dacă, în bună măsură, încercările acestea au rămas în sfera imitației, în cazul lui Ionel Fernic, Alexandru Leon, Jonny Mirea, Mell Martin, Gherase Dendrino etc., strînși treptat în jurul personalității puternice a lui Ion Vasilescu, ele au depășit stadiul postulatului.

Două solicitări venite din occident au fost mai insistente în perioada de care ne ocupăm : moda tangoului argentinian și noutatea muzicii de jazz, cu un nou fel de intonare și tratare a instrumentelor. Ele au găsit ecouri diferite la noi, conform structurii temperamentale a publicului românesc.

Înainte însă ca formele străine să fi acaparat interesul muzicienilor noștri și al ascultătorilor lor, romanța a mai cunoscut o scurtă perioadă de reviriment. Sensibilității anilor imediat următori primului război, un tînăr cîntăreț, actor și autor de melodii plăcute, pline de spontană vibrație lirică, i-a destinat cîteva cîntece foarte răspîndite în al treilea deceniu. Autorul acesta a fost I. Băjescu-Oardă, a cărui piesă *Flori de nufăr* pare să fie expresia simțirii și a nivelului exigențelor în domeniul muzicii ușoare a unei întregi societăți. Ea a fost de altfel și „cîntecul de lebădă" al romanței, a cărei vogă nu a încetat niciodată în întregime și chiar se încearcă, mai nou, prin emisiuni de radio și televiziune, editări de caiete de romanțe și festivalul anual „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște, reactualizarea ei. Dar locul pe care l-a ocupat odinioară în muzica ușoară și distractivă s-a pierdut definitiv, romanța fiind anexată repertoriului lăutăresc și unui număr restrîns de interpreți vocali (Ioana Radu, Mia Braia, Gică Petrescu, Al. Bojenescu, Mia Barbu ș.a.). Generația azi vîrstnică, care evocă mediul și atmosfera tinereții sale, își amintește de succesul romanțelor lui I. Băjescu-Oardă. Ele se cîntau în toate împrejurările, cu o tremurare înecată în melancolie a vocii. Le-a cîntat și N. Leonard, care s-a afirmat ca artist vocal o dată cu apariția discului la noi, înregistrările acustice devenind pe zi ce trece un aliat tot mai puternic al muzicii ușoare originale și al compozitorilor noștri.

Scanned with OKEN Scanner

Numărul acestor compozitori a fost îndată după război destul de redus, iar cei ce scriau piese originale erau lipsiți de vigoarea unei inspirații inedite, încît publicul prefera melodiile de import lansate de disc și radio. Cu texte de Ion Pribeagu, N. Kirițescu etc. melodiile străine se popularizau curînd. Un singur compozitor român de muzică ușoară din anii imediat următori primului război a izbutit să creeze și să lanseze o melodie cu adevărat originală, în ritmul de tango-habaneră, de altfel primul tango românesc de succes, care a cunoscut o scurtă, dar pe deplin întemeiată celebritate : *Tango-țigan* de Gogu Bottea. El se născuse din inspirația compozitorului constănțean, amator firește și el, ca mulți alți compozitori care activau pe tărîmul muzicii noastre ușoare. Mai trebuia doar un cultivator înzestrat cu vînă melodică al acestei forme de dans sud-american, spre a-i defini ferm conturul, împrumutîndu-i o strună specifică și asigurîndu-i egalitate de drepturi, dacă nu chiar prioritatea față de muzica importată, în repertoriul ușor.

Interesant de remarcat este faptul că jazzul, care o dată cu introducerea trompetei, saxofonului și a bateriei în micile formații instrumentale de dans, a marcat o scurtă vogă în țara noastră, nu a prins, în perioada interbelică, rădăcini mai adînci. Pentru muzica aceasta ritmată și străină de simțirea maselor de ascultători era nevoie de artiști instrumentiști cultivați, ori așa ceva nu exista încă în România. De altfel, majoritatea orchestrelor care au reprezentat la noi stilul *dixieland* au fost străine, stilul jazzistic avînd doar puțini cultivatori în țară, ca bunăoară pianistul Lammerth de la Arad. Abia după ultimul război s-au format și la noi cluburi de jazz la Ploiești, iar în orașele universitare tineretul a înjghebat formații instrumentale, unele realizînd omogenitatea stilistică necesară bunei interpretări a acestei muzici.

Pentru aflarea unui limbaj propriu în muzica ușoară românească nu jazzul era stimulentul cel mai adecvat, chiar dacă formulele ritmice pe care le propunea n-au mai rămas străine compozitorilor ce aveau să apară și să se afirme. Calea cea mai potrivită rămînea exploatarea și dezvoltarea romanței, tezaurul folcloric și cupletul de revistă, genuri în care nu fusese spus încă ultimul cuvînt de către creatorii români de muzică ușoară.

Premergîndu-i cu aproape un deceniu pe Ion Vasilescu, pe Alexandru Leon și pe Gherase Dendrino, Ionel Fernic a fost compozitorul care a exercitat o înrîurire de durată asupra muzicii ușoare. Însă majoratul acestei muzici avea să fie înfăptuit abia de Ion Vasilescu.

7. Ion Vasilescu

Ion Vasilescu era, la începutul celui de al patrulea deceniu, unul din acei tineri muzicieni români care intenționau să se manifeste în domeniul muzicii de cameră și simfonice. După studiile de specialitate urmate la București și Paris, el obținuse chiar o mențiune la concursul

Scanned with OKEN Scanner

anual de compoziție „George Enescu", cu un fragment dintr-un cvartet de coarde. Dacă a optat în cele din urmă pentru genul ușor a fost pentru că vroia să-i înfrunte greutățile și, așa cum avea să mărturisească spre sfîrșitul vieții sale, să-l „autohtonizeze". Astfel avea să-și facă el din activitatea sa de trei decenii nu numai o profesiune artistică, dar și un crez. Unindu-se cu mai mulți muzicieni, autori de texte și oameni de teatru inspirați de năzuințe comune, manifestate în ceea ce creau, Ion Vasilescu a transformat preocupările sale creatoare într-un cult pasionat. Colaborator al lui Constantin Tănase la Teatrul „Cărăbuș", apoi la Teatrul „Alhambra" și „Gioconda", iar după eliberarea țării al Teatrului de estradă din Capitală, muzica lui a găsit un profund răsunet, chiar de la primele piese, în publicul din întreaga țară. Melodiile sale erau accesibile, cu un fin colorit popular sau lăutăresc, izvorînd dintr-o sensibilitate artistică originală.

Gustul publicului, tentat de atîtea melodii și ritmuri străine, era încă neformat în perioada cînd Ion Vasilescu și-a început activitatea. Nu putea fi vorba, așadar, de o opțiune fermă pentru creația originală. Ceea ce începuse Gogu Bottea și Ionel Fernic sau Alexandru Leon era, fără îndoială, demn de admirat pe drumul aflării unui stil românesc, dar nu ajungea. Încercările lor trebuiau continuate, amplificate la un nivel de artă mai ridicat, ceea ce a înfăptuit Ion Vasilescu prin cîntece îndrăgite de mase, ca *Suflet candriu, Fetițele din București, Să-mi cînți un cîntec de iubire, Glasul roților de tren, Hai acasă, puișor, Cel din urmă tango, Nu mă uita, Firicel de floare-albastră, Spune-mi unde, cînd și cum, Te-aștept diseară-n Cișmigiu, Nu-ți pare rău cînd vezi că plîng, Cel mai frumos tango din lume, Azi noapte te-am visat, Habar n-ai tu, Mandolinata, Hai să-și arăt Bucureștiul noaptea,* ca și piesele cu iz folcloric, cum sînt *Glasul roților de tren, Mi-am pus busuioc în păr, Țărăncuță, țărăncuță* și multe altele. Ele au fost, în al patrulea deceniu, melodiile cele mai populare în rîndurile ascultătorilor, răspîndirea și durata lor în repertoriul interpreților datorîndu-se, pe lîngă măiestria cu care erau lucrate și intonației de natură folclorică, unui generos fond emotiv, de tandrețe și simpatie față de viață și tinerețe.

Ecoul lor puternic a stîrnit un val de încredere în public față de muzica ușoară românească. Ea era nu numai confruntată, ci și confundată adeseori cu cele mai bune producții străine ale genului. Cîteva din compozițiile lui Ion Vasilescu — așa cum s-a întîmplat și cu unele piese de Ionel Fernic, P. Andreescu, Elly Roman, Alexandru Leon ș.a. — au trecut hotarele și au afirmat geniul nostru într-un domeniu unde, pînă atunci, cu excepția romanțelor colportate de tarafurile lăutărești, a valsului compus de Ivanovici — nu fuseseră încă în competiția mondială.

Cu Ion Vasilescu muzica ușoară românească a atins primul apogeu, din care avea să se desprindă o nouă direcție a acestui gen agreat de mase. Compozitorul și-a făurit o melodică proprie, de largă respirație, a găsit imagini și ritmuri fericite, fără să se abandoneze automatismului unei maniere. Publicul i-a acceptat spontan cîntecele, fiindcă el s-a aflat continuu în atenția compozitorului, care mărturisea că scrie *„pentru*

Scanned with OKEN Scanner

cei ce vor să cînte, pe înțelesul tuturor". Din perspectiva legăturii cu autorii, Ion Vasilescu a fost de altfel un exemplu al artistului contemporan atașat de masele a căror expresie năzuia să devină și care, în cazul lui, au participat într-o măsură necunoscută înainte în țara noastră la solicitările artei sale.

Spre deosebire de atîtea melodii, care s-au pierdut în uitare, deoarece nu erau decît un tic de epocă și modă, cele ale lui Vasilescu au o durată puțin obișnuită în acest gen efemer. Le întrezărim reînvieri periodice în viitorul apropiat și mai îndepărtat, datorită emoției ce o comunică, încît aparțin fără îndoială fondului de aur al muzicii ușoare românești.

8. Tangoul-romanță, un produs autohton

Nu dorința de a imita, ci aceea de a găsi un prilej de exprimare proprie a înlesnit adoptarea tangoului-argentinian și adaptarea lui la un mod personal de expresie. În creația lui Ionel Fernic, Alexandru Leon, P. Andreescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, Ion Vasilescu, N. Kirculescu ș.a. tangoul a dobîndit un colorit particular, o dată cu o cantabilitate vocală sporită. Ceea ce împrumuta o valoare artistică, în limitele genului căruia îi aparține, este hotărîrea cu care se desprinde, în creația compozitorilor noștri, de caracterul lui exclusiv dansant, spre a se nuanța și deveni tango-romanță. El a avut o mare putere de evocare și a pătruns, timp de aproape trei decenii, în conștiința ascultătorilor. Invenția melodică bogată, respirația lirică a multor tangouri românești au asigurat acestui produs al muzicii noastre ușoare o circulație internațională. El s-a acordat pe deplin cu gustul mulțimilor într-o anumită perioadă, fiind opus cu succes de către compozitorii naționali melodiilor de import, concurîndu-le cu succes.

Iată cum, o modă străină a putut fi asimilată de creatorii noștri și inclusă armonios în genul distractiv, cu rezultate vrednice a concura cu cele mai izbutite de pe alte meridiane.

9. Folclorul, ca sursă de inspirație

Cînd Ion Vasilescu a compus *Țărăncuță, țărăncuță* pe versuri de Eugen Mirea (1940) sau *Mi-am pus busuioc în păr*, pe versuri de N. Vlădoianu, Eugen Mirea și Puiu Maximilian (1940) el a exprimat, fără îndoială, simțămintele cele mai adînci ale maselor sale de ascultători. A exprimat însă, în același timp, și năzuința compozitorilor noștri de a da naștere unei creații cu adevărat românești, autentic contemporană epocii, folosind experiența îndelungată a artei populare. „*Viitorul va fi al muzicii de inspirație folclorică, în stare să insufle credință, originalitate și forță*", declara Vasilescu într-un interviu dat ziarului „Rampa". El s-a

Scanned with OKEN Scanner

apropiat de arta populară nu numai cu sîrguința investigației specialistului, ci și cu sensibilitatea artistului.

Exemplul lui avea să fie urmat, fiindcă, prin succesul de care s-au bucurat cîntecele sale, a stimulat pe compozitorii de muzică ușoară să caute căi mai proprii inspirației lor.

Cu toate acestea, dacă în multe din cîntecele cu text și în piesele cu ritm dansant aparținînd genului căruia i se spune „ușor" — după terminologia ivită pe la începutul celui de al treilea deceniu și acreditată pînă azi — a stăruit o amprentă fie lăutărească, fie populară, ea n-a fost decît în foarte rare cazuri pe deplin conștientă, limitîndu-se de obicei la cîteva intervale modale sau la întorsături melodice și structuri ritmice, de un impresionism fără îndoială agreabil, dar și superficial. Aranjamentele pentru uz distractiv de cîntece populare au existat, firește, încă din a doua jumătate a secolului trecut, dar o înțelegere superioară a etosului românesc și a tematicii muzicii populare ca sursă de inspirație pentru compozitori nu s-a afirmat, cu deplină convingere, decît în creația lui Ion Vasilescu.

Într-adevăr, de la *Ţărăncuţă, ţărăncuţă* și *Mi-am pus busuioc în păr*, la *Ce știi tu ce-i dragostea* (1937) și *Cîntă d-alea d-ale noastre* (1954), spiritul folclorului se impune cu un suflu impetuos. Compozitorii descoperă, participînd la ritmul transformărilor de structură socială a țării după ultimul război, potențialul de influență artistică pe care genul îl are în noua etapă a istoriei României. Se nasc astfel valori noi în muzica ușoară, constituite nu numai din efecte de culoare, ci și dintr-o cufundare mai adîncă în zonele de ingenuitate nealterată ale cîntecului popular. Au fost de o mare utilitate în acest scop directivele ideologice, precum și contactul creatorilor cu masele, atît prin întîlniri între muzicieni și muncitori, țărani, studenți, cît și prin formele noi de educație și manifestări artistice, la care compozitorii, muzicologii și interpreții și-au adus contribuția. Datorită acestor contacte, plastica melodică și formulele ritmice de origină folclorică, cu un efect puternic și imediat asupra auditorilor, apar la Ion Vasilescu, și la alți compozitori, dintr-un imbold lăuntric, de aici autenticitatea sporită a melodiilor lor. Ei notează chiar motive auzite de la cîntăreții populari sau direct din popor, după care își modelează unele din piese, atît de strîns legate de condițiile sufletești și de tonul vieții noastre sociale, încît ele nu mai seamănă cu nimic din ceea ce s-a scris în alte părți sau chiar cu ceea ce se crease înainte la noi.

Se impune în acest fel un tip autohton de muzică ușoară, care se va bucura de atenție și din partea ascultătorilor. Cu o cutezanță, care n-ar fi fost posibilă înainte, creatorii își aleg subiecte din actualitatea socială imediată, de la tractor la macara și de la noile șantiere ale țării la ritmul de muncă intensă din uzine. Cutezanța aceasta a configurat pînă la urmă, în muzica ușoară, o ținută nouă față de cîntecul tuturor. O ținută chemată să tălmăcească, în limitele și cu mijloacele specifice genului, seducătoarea autenticitate a vieții de azi, încorporată nu numai în operele literare, teatrale și plastice, dar și în cîntecele străzii.

Scanned with OKEN Scanner

Încercarea, care n-a atins bineînțeles întotdeauna maxima expresivitate, are o valoare deosebită prin asocierea muzicii ușoare de teme izvorîte din condițiile modificate radical ale vieții de la noi. Desigur, o modificare substanțială în orientarea compozitorilor și autorilor de texte a adus-o în primul rînd utilizarea de către ei a surselor de inspirație folclorice.

Indiferent de ce proporție și adîncime, inspirația folclorică și, o dată cu ea, cea lăutărească, este prezentă în lucrările multora dintre compozitori în ultimii douăzeci și cinci de ani, ca Florentin Delmar (*Brezuța*, 1952, *Dii, căluț*, 1962), Noru Demetriad (*Dunăre, leagăn de ape* și *Ioane, Ioane*, 1966), Gherase Dendrino (*Cale lungă, drum de fier*, 1948), Silv Dinicu (*Hai, diridam*, 1964, *Sus paharul*, 1967), Aurel Giroveanu (*Țara mea*, 1948, *Joc și cînt*, 1954, *Zamfir al meu*, 1962, *Cînt de dragul cui mi-e drag*, 1955, *După noapte vine zi*, 1969), George Grigoriu (*Valea Prahovei*, 1962, *De-ar fi să mă mai nasc o dată*, 1967), Mișu Iancu (*Dor mi-e de badea, bădișor, Tinereasca*, 1962, *Cîntecele mele*, 1966), N. Kirculescu (*Hei, morăriță*, 1948, *Cărăruie care sui spre vîrf de munte*, 1950, *Eu pentru voi ridic paharul*, 1960), H. Mălineanu (*Garofița*, 1952, *Hop ș-așa*, 1953, *Alunița*, 1963, *Zi una mai săltăreață*, 1965, *Cine umblă prin vecini*, 1967, *Că doar n-o să trăiesc cît lumea*, 1968), Marius Mihail (*Gheorghiță, Gheorghiță*, 1952, *Mult mi-ești dragă, Mărioară*, 1954, *Zice lumea de Ionel*, 1954), Elly Roman (*Tropa, tropa*, 1955, *Fir de borangic*, 1961, *Dor bătut de vînt*, 1968), Richard Stein (*Cîntecul tulnicului*, 1961, *Dulce tîrg al Ieșilor*, 1972), Radu Șerban (*Lină, Cătălină*, 1950, *Hai, vino, Măriucă*, 1950), Vasile Veselovschi (*Fire-ai inimă, să fii* și *Hăulita*, 1968).

Noutatea și îmbogățirea de expresie aduse de aceste cîntece în muzica ușoară au fost primite de public cu simpatie, ceea ce le-a asigurat apoi durata de circulație. Tonul românesc a accentuat optica proprie compozitorilor noștri față de genul cultivat. Amănuntele individuale au conferit o imagine inedită pieselor a căror tematică populară reiese și din texte. Dincolo de unele obsesii verbale și versuri inexpresive, dînd de multe ori chiar impresia de banale exerciții lirice, textele tind totuși — chiar în cazul nerealizării lor artistice — la altceva decît într-o mare parte a creației comerciale dintre cele două războaie.

Poate că în multe din aceste piese tehnica muzicală este încă prea uniformă, iar temele folclorice nu au fost asimilate suficient, rămînînd doar în stadiul unor preluări brute sau enunțări nedezvoltate componistic. În cîteva, însă, inspirația populară este de o coeziune remarcabilă în țesătura muzicală și este dusă, cu un instinct artistic sigur, pînă la concluzia finală.

Cu toate acestea, aspectul mozaical al surselor folclorice mai este evident în creația majorității compozitorilor, fără ca ei să ajungă deocamdată la stadiul descoperirii universului *interior* al artei populare autentice, ca în cazul contaminărilor lăutărești, mult mai apropiate de creatorii noștri de muzică ușoară.

Scanned with OKEN Scanner

10. Ritmuri noi și o tematică nouă

Radioul, discul, cinematograful și televizorul au instaurat, după ultimul război, un climat nou în muzica ușoară. Ei se caracterizează prin preluări de forme și ritmuri ale unor dansuri, modalități și stiluri străine, în mare parte, de experiența istorică a genului în țara noastră. Dar ceea ce s-a întîmplat în cazul tangoului-argentinian, avea să se întîmple, în bună măsură, și de astă dată. Formele împrumutate din Occident au fost adaptate de către compozitori la o expresie particulară, astfel că *rock*, *bossanova*, *shake*, *samba* ș.m.a. au devenit, în tratarea lor, simple scheme ritmice, încît cîntecele ne aparțin și, de multe ori, sînt confesiuni directe și expresive ale autorilor lor.

Poate că momentul cel mai dificil al muzicii ușoare românești, în care ea și-a demonstrat în cele din urmă maturitatea, a fost cel al solicitării masive, prilejuite de mijloacele audio-vizuale, a muzicii *pop* — un termen care acoperă aria largă a diverselor aspecte ale muzicii ușoare —, propusă audierii în interpretări ale unor soliști vocali și formații instrumentale cu renume întotdeauna, deși nu la fel de bune și interesante ca ținută artistică. După un moment de derută care, în mentalitatea și gustul pe cale de formare al ascultătorilor îndeosebi tineri, a acreditat impresia superiorității muzicii de împrumut, ceea ce se datora de fapt nu creației, de o transparentă debilitate în foarte multe cazuri, ci interpretării servite cu mijloace profesionale de nivel, compozitorii profesioniști și, împreună cu ei, amatorii, au regăsit echilibrul între autohton și muzica străină.

Din păcate, echilibrul acesta nu este încă stabil și nici nu va putea să fie atîta timp cît nu va exista o orientare sănătoasă, *artistică*, în repertoriul concertelor de gen, în programul emisiunilor de radio și televiziune, dar îndeosebi în activitatea formațiilor și soliștilor de divertisment din localuri, care înclină mereu balanța, și încă într-un mod evident, spre piesele străine insuficient selectate și preluate, adeseori, schematizate, dacă nu chiar caricaturizate.

Cu toate acestea, în creația compozitorilor cu personalitatea bine conturată, se organizează o viziune unitară, pe măsură ce parcurgi sutele de melodii apărute la noi în răstimpul ultimului sfert de secol. Ceea ce pare a fi definitoriu pentru această viziune este deosebita cantabilitate vocală a pieselor, compozitorii realizîndu-se și descoperindu-și sursele optime îndeosebi în melodica de factură lirică, nu fără tonuri elegiace și sentimentale, ca în lucrările *La un pas de fericire*, *Te mai iubesc și-acum*, *Prieten drag* de Radu Șerban, *Aș vrea iar anii tinereții* de H. Mălineanu, *În tot ce e frumos pe lume* de Elly Roman, *Tangoul de demult* de Gherase Dendrino, *Lalele*, *Cu cine semeni dumneata* de Temistocle Popa, *Tangoul de-altădată* de Laurențiu Profeta, *Vino pe aleea trandafirilor*, *Ochi frumoși, somn ușor*, *Am strîns toamnă după toamnă*, *După noapte vine zi* de Aurel Giroveanu, *Maria*, *Dac-ar fi să mă mai nasc o dată*, *La vîrsta întrebărilor* de George Grigoriu, *De unde vii, melancolie* de Richard Bartzer, *Cîntecele mele* și *N-am știut* de

Scanned with OKEN Scanner

Mișu Iancu, *Prima chemare* de Paul Urmuzescu, *E primăvară-n ianuarie* de Gelu Solomonescu, *Să nu uităm trandafirii* și *Ora cîntecului* de Florin Bogardo.

Pentru compozitorii noștri de muzică ușoară actualitatea imediată tinde să devină domeniul firesc al inspirației lor. Exemplul major a fost dat — din dorința de a seconda și în creația muzicală reconstrucția țării și punerea de noi baze ideologice și materiale orînduirii socialiste, cu implicațiile sale de ordin etic — tot de Ion Vasilescu, cu cîntecul *Drag îmi e bădița cu tractorul* (1952). El a arătat cum se pot retrăi liric imaginile și evenimentele din existența cotidiană, cum personajele și temele cîntecelor de muzică ușoară nu se limitează doar la emoțiile și afectele intimiste, ci cuprind sfera infinit mai largă a vieții, a preocupărilor ei, în totalitatea lor.

Deși au fost cîntate o mulțime de aspecte ale muncii, ale ramurilor diverse de activitate productivă, diferite momente din etapele construirii socialismului, creația de muzică ușoară rămîne încă debitoare cu piese reprezentative pe acest tărîm al realităților ce ne înconjoară și ne definesc, fiind în urma literaturii și a artelor plastice, care s-au lăsat captivate cu mai bune rezultate de fascinantul moment al prezentului.

11. Concursul de creație și interpretare de pe litoral

Creat în 1963 de către Comitetul de Stat pentru cultură și artă, în colaborare cu Uniunea compozitorilor, concursul național de muzică ușoară de la Mamaia — care are loc în ultimii ani, în mod constant, în sala Teatrului Liric din Constanța, datorită lipsei pe litoral a unui teatru de vară acoperit, capabil să asigure reușita manifestării independent de capriciile meteorologice! — urmărește nu numai promovarea celor mai izbutite lucrări ale genului (text și muzică), stimularea lor și stabilirea evoluției creației de la un an la altul, ci și apropierea acestei muzici de viață, complexitatea ei, locul pe care îl ocupă în simpatia maselor. Concursul a reușit, în cele șapte ediții de pînă acum, să scoată în relief piese și compozitori, aproape toți lansați de concursul de pe litoral, precum și un număr mare de interpreți, afirmați și impuși atenției ascultătorilor pe scena Teatrului de vară de la Mamaia sau pe aceea a Teatrului Liric din Constanța.

Concursul de creație, deschis deopotrivă compozitorilor profesioniști și amatori, juriile de specialitate chemate să trieze sub garanția anonimatului piesele prezentate, învesmîntarea orchestrală și interpretarea îngrijită a melodiilor reținute pentru etapa finală au avut un efect stimulator asupra producției de muzică ușoară. Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, George Grigoriu, Radu Șerban, Vasile Vasilache-junior, și, în sfîrșit, Alexandru Mandy sînt, într-o mare măsură, „descoperiri" ale festivalului de pe litoral sau, în orice caz, își datorează afirmarea premiilor obținute în cadrul concursului.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate rezervele ce s-au exprimat în legătură cu unele aspecte organizatorice ale acestui festival anual, prin participarea masivă a compozitorilor și, ca o consecință, a interpreților, el își are importanța și rolul bine precizate în muzica ușoară națională, încît cîștigurile de calitate pe acest tărîm trebuie conjugate și cu momentul din iulie de pe litoral.

La ediția din 1972 a concursului, regulamentul de participare și selectare a fost revizuit și lărgit, prin cooptarea în juriu, cu vot deliberativ, a reprezentanților publicului. Ceea ce reduce, însă, într-o bună măsură eficiența manifestării este, pare-se, insuficienta înțelegere a ceea ce este, în ultimă instanță, cîntecul de muzică ușoară, genul și aspirațiile sale spre o cît mai largă audiență. Incontestabil că limitele lui sînt foarte mobile, stilurile pot și trebuie să fie cît mai variate, dar tonul prea festiv și grav nu poate fi exagerat în dauna vivacității și a spontaneității acestei muzici, aflată la polul opus bătrîneții și iernii.

În iulie 1972, ultimul concurs de la Constanța — în organizarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în colaborare cu Uniunea compozitorilor și, pentru întîia oară în acest an, cu Comitetul de Stat al Radioteleviziunii —a afirmat năzuința compozitorilor și a unora dintre creatorii textelor spre cîntecele de ținută și conținut lirico-patriotic (*Frumuseții tale* de George Grigoriu, pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, *Izvor de frumusețe* de Radu Șerban, pe versuri de Aurel Storin, *O, pasăre, un fluture* de Florin Bogardo, pe versuri de Ioana Diaconescu, *Oltule* de Elly Roman, pe versuri de Ștefan Tita), ca și spre piesele de antren ritmic și melodicitate accesibilă, ca *Dă-mi mîna, prietene, Hei, mare* și *Ia-ți, mireasă, ziua-bună* de George Grigoriu, *Privește lumea* de Gelu Solomonescu, *În rîndul patru* de Temistocle Popa, etc.

Totuși, concursul n-a contribuit încă întru totul la fixarea definitivă în conștiința publică a posibilităților mai largi ale muzicii ușoare românești, care merită un loc mai bun în clasificarea mondială a genului.

12. Compozitorii tineri

Numărul compozitorilor tineri profesioniști nu este mare, dacă ne mărginim la cei ce și-au reglementat poziția artistică și activitatea de creație, dobîndind accesul în uniunea de creație statală. Între ei se află artiști cu înfățișarea distinctă în ce privește stilul și situarea lor în simpatiile auditorilor.

O sensibilitate evidentă a palpitat, încă de la piesa de debut a lui Florin Bogardo, *Cum e oare?* premiată la Festivalul de la Mamaia în 1963. E o lirică aluzivă în melodiile acestui compozitor, care își scrie adesea singur versurile și chiar le interpretează, realizînd astfel idealul contemporan și al cantautorului. Apelează însă și la poezia majoră, ca în cazul piesei *Izvorul nopții*, unde a folosit versurile lui Lucian Blaga. Fuzionînd confesia cu reveria (*Plop înfrînt, Tablouri, Ora cîntecului* ș.a.) lirismul lui Bogardo este autentic, nota pe care o aduce e inedită și plină de o certă noblețe.

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Vasilache-junior s-a remarcat îndeosebi prin melodiile *Ploaia și noi* și *Vechiul pian*, datorită cărora a cucerit un loc în rîndurile compozitorilor din generația mai tînără. Construcția cîntecelor sale e intuitivă, impunîndu-se prin potența evocatoare a melodicii, care își găsește rezonanța în cadrul atmosferei generale a genului.

În ciuda vîrstei mai înaintate, Alexandru Mandi s-a impus o dată cu compozitorii tineri, propunînd un nou perimetru al posibilităților genului ușor (*Glasul tău, Cîntecul vîntului, Venise vremea, Poarta sărutului, Masa tăcerii, Coloana fără sfîrșit* etc.). El a căutat înainte de toate — fiind totodată autorul versurilor — să dea textului o credibilitate artistică puternică, pentru ca acesta să devină suportul întregii structuri muzicale.

Amprenta de baladesc pe care o au cele mai multe din cîntecele lui Mandi rezultă, în primul rînd, din poezie, dovadă că „vorbele" unui cîntec au o importanță mai mare decît li s-a acordat de către unii compozitori. Dacă gama expresiei sale *muzicale* nu e prea largă, ea mișcîndu-se îndeosebi în limitele unor recitative, cu scurte, însă fără îndoială eficiente culminări dramatice, fuziunea dintre text și melodie, sintetizate într-un tip stilistic ce-i aparține în întregime — ceea ce este un merit demn de remarcat al acestui compozitor profesionalizat în ultimul deceniu — marchează unul dintre momentele bine conturate ale muzicii noastre ușoare de azi.

La rîndul său, Ion Cristinoiu a adus cu *Te-așteaptă un om, N-am noroc* și *Nici o lacrimă* o factură melodică cu potențiale lirice ascunse după o mare vitalitate ritmică (compozitorul e și un bun baterist, cunoscător al jocurilor de pură fizicalitate a complexului percuției). El își construiește melodiile pe spații întinse, în mișcări de obicei ternare, plastica lor e însoțită de culorile instrumentelor din orchestră, încît cîntecul nu se disociază aproape niciodată de ansamblul instrumental, fiindcă tipul acestor melodii trăiește îndeosebi prin armoniile și timbrurile din acompaniament.

Cele cîteva fizionomii schițate aici fugar nu epuizează, firește, șirul compozitorilor mai tineri, în rîndul cărora se află melodiști talentați ca Horia Moculescu, Petre Mihăescu, Aurel Manolache, Andrei Proșteanu, Valențiu Grigorescu ș.a.

13. Accesul amatorilor la creație și interpretare

În bogăția și diversitatea mișcării artistice de amatori, muzica ușoară ocupă un loc pare-se de elecție în rîndurile tinerilor. Ei oferă interesantul spectacol al unor temperamente ce se caută pe sine și caută în același timp să se exprime în melodiile ritmate și în cîntecele lirice deopotrivă. De la formațiile reduse, de chitare electrice, și cele orchestrale, mai colorate prin introducerea instrumentelor de suflat, la soliștii vocali, toate modalitățile sînt folosite în cluburile de tineret ale munci-

Scanned with OKEN Scanner

torilor, studenților și caselor de cultură, binevenite, pentru vîrstele sub douăzeci și cinci de ani, de a-și manifesta înclinațiile și preferințele muzicale.

Niciodată încă nu s-a înregistrat un acces mai larg al amatorilor la un gen de muzică pe înțelesul și destinat în mare măsură preocupărilor lor. Oricîte abateri ar prezenta, uneori, de la matca evoluției muzicii ușoare tradiționale manifestările amatorilor, izvorul lor de inspirație rămîne năzuința de a inventa un limbaj muzical simplu, poate chiar simplist din punct de vedere estetic, dar adecvat exprimării unor stări afective, observației spontane și atitudinii pozitive față de viață.

Nu este nimic nociv în faptul că numeroasele festivaluri, concursuri, concerte etc. ale soliștilor vocali și formațiilor instrumentale de amatori duc, deocamdată, la o excesivă risipire a înzestrărilor și, probabil, la o confuzie asupra valorii artistice reale. Important este că tineretul amator se poate felicita că a reușit să impună melodii proprii, agreate de ascultători, că multipla receptivitate a vîrstei reține, în cele din urmă — în pofida clasificărilor efemere și problematice „topuri" — ceea ce corespunde nevoii sale de muzică.

Inconvenientele artistice ale muzicii ușoare cultivate de amatori rezidă în încercarea de a afla expresia înaintea adaptării minimei tehnici muzicale. Dar numărul celor ce se instruiesc, cu o voință și curiozitate neistovite, este tot mai mare, ardoarea lor lirică poate că va descoperi astfel mijloacele artistice potrivite tălmăcirii, și profesionalizarea talentelor reale este un proces firesc și de dorit.

Cîțiva dintre tinerii compozitori amatori, cu fantezie melodică, au dat de pe acum piese de circulație largă, după cum între interpreții ce se perindă pe scenele concertelor de muzică ușoară, ale teatrelor de revistă, prin fața microfoanelor sînt mulți amatori. E aici semnul unei mari înzestrări muzicale, care își ascute mereu sensibilitatea, dă ascultare ecourilor sale intime și încearcă să imprime cîntecelor un sunet nou.

Muzica ușoară a amatorilor nu este, de cele mai multe ori, un fapt artistic, dar este în schimb aproape totdeauna o manifestare a energiei vitale, a îmbogățirii senzației de plenitudine și diversitate a existenței printr-un adjuvant din domeniul plăcerilor spirituale.

14. Perspective și orientări în muzica ușoară românească de azi

În etica vieții simple și armonioase, prielnică unei continuități a preocupărilor integrate în țelurile colective, cîntecul aparține elementelor vitalizatoare ale psihicului. Cele mai aprinse și mai fremătătoare momente din existența societății se tălmăcesc nu numai prin mari opere de artă, ci și prin modestul cîntec al străzii, capabil să se îmbrace într-o expresie poetică, cu virtuți de comunicare în mase. El izvorăște dintr-o abundență a spiritului, a elanului vital, luînd forme care scapă adesea clasificărilor didactice și estetice ale genurilor de artă. Cu toate acestea,

Scanned with OKEN Scanner

muzica ușoară românească beneficiază, pe lîngă interesul ascultătorilor, de atenție și sprijin continuu.

Compozitorii au demonstrat înțelegere pentru etapele fundamentale ale vieții și prefacerilor din țara noastră. Cîntece ca *Fata de la Săvinești* sau *Onești, Onești* de Temistocle Popa, *Serenada tinereții* de George Grigoriu, *Viața e cel mai frumos roman* și *Cincinalul în patru ani și jumătate* de H. Mălineanu, *Țara mea* de Aurel Giroveanu, *Melodia luminilor* de Gelu Solomonescu, *Pămîntul* de Alexandru Mandy ș.a. sînt mărturii ale acestei înțelegeri, contribuind și ele la alcătuirea unei imagini complexe despre cultura artistică a României de azi.

Arta noastră din ultimul sfert de secol ființează pe o structură bine precizată. Realizările ei cele mai bune s-au născut din cunoașterea realității și transfigurarea ei poetică, din raportarea la modéle reale din faptele de viață. Muzica noastră ușoară poartă și ea într-însa, chiar dacă la modul fragmentar și efemer ce-i este propriu, marea semnificație a vieții noastre. Avem astfel posibilitatea de a surprinde constantele ei de sensibilitate : melodia colorată, adesea ingenioasă, și desfășurată pe ritmuri — numească-se de swing, rock sau shake — subordonate inspirației artistice.

Dacă exigența în domeniul textelor nu se manifestă încă pretutindeni în măsura în care o presupune stadiul actual al evoluției gustului artistic, meșteșugul muzical prezintă un nivel de profesionalitate remarcabil în multe cazuri. Dovadă că a fost atacat și genul de *muzical*, pe lîngă teatrul de revistă sau opereta, H. Mălineanu și Radu Şerban, dînd, prin lucrările lor destinate scenei o oglindă convingătoare a fețelor multiple ale muzicii ușoare romînești.

Este, poate, cea mai încurajatoare mărturie a perspectivelor pe care genul ni le oferă după douăzeci și cinci de ani de la aflarea drumurilor proprii ale destinului istoric al poporului român.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Pag.

1. ION DUMITRESCU
Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii . . 5

2. Dr. VASILE TOMESCU
Contribuții la portretul unui „Homo musicus" contemporan 9

3. ZENO VANCEA
Libertatea de creație și responsabilitatea socială a compozitorului 41

4. CORNELIU DAN GEORGESCU
O noțiune cu înțelesuri profunde: libertatea de creație 49

5. NICOLAE CĂLINOIU
Unele probleme actuale privind creația și spectacolul de operă, balet și operetă 57

6. OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Istoricul unui cîntec patriotic: „Mama lui Ștefan cel Mare" 71

7. WILHELM GEORG BERGER
Structuri sonore și aspectele lor armonice 95

8. ȘTEFAN NICULESCU
Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia 131

9. ANATOL VIERU
In domeniul formei muzicale 141

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

10. VASILE HERMAN
Gîndirea modală autohtonă oglindită în „Triplul concert" de Paul Constantinescu 157

11. GHEORGHE FIRCA
Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală 171

12. LIVIU RUSU
O pagină de armonie beethoveniană : „Malinconia" din Cvartetul de coarde în si bemol major, op. 18, nr. 6 193

13. TRAIAN MÎRZA
Ritmul orchestic (de dans) ; un sistem distinct al ritmicii populare românești 229

14. CONSTANTIN ZAMFIR
Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină 263

15. GEORGE SBÂRCEA
Realizări și orientări ale muzicii ușoare românești de la începuturi pînă astăzi 297

Scanned with OKEN Scanner

Redactor :
MIRCEA ȘTEFĂNESCU

Tehnoredactor :
CARMINA CIZER

Bun de tipar 14.12.72. Coli de tipar 20,25
Tiraj : 665 ex.

Întreprinderea Poligrafică „Tiparul“ — c. 724

Scanned with OKEN Scanner

Dr. VASILE TOMESCU

ZENO VANCEA

CORNELIU DAN GEORGESCU

NICOLAE CĂLINOIU

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

WILHELM GEORG BERGER

ȘTEFAN NICULESCU

ANATOL VIERU

VASILE HERMAN

GHEORGHE FIRCA

LIVIU RUSU

TRAIAN MÎRZA

CONSTANTIN ZAMFIR

GEORGE SBÂRCEA

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR

Lei 21

Scanned with OKEN Scanner